الجمهوريـة الجـزائريـة الديمة

وزارة التعليم العالى و البحث العلمى
جامعة وهران
كلية العلوم الإجتماعية
قسم الفلسفة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير
في الفلسفة
مشروع فلسفة الـتـأويل

الفن و التـأويل المعاصر

هيـرمينـوطيقا الـفـني عند هـانز جيورج غـادامير

إعداد الطـالـب:
رحال محمد الأمين

إشـراف الـدكتور:
حميد حمادي

لجنة المناقشة و التحكيم:

1- الـــرئيس : أ.د. بن مزيان بن شرقي — أستاذ التعليم العالي — جامعة وهران
2- المـــقـــرر : د.حميد حمادي — أستاذ محاضر أ — جامعة وهران
3- المناقش : د.عبد اللاوي عبد الله — أستاذ محاضر أ — جامعة وهران
4- المناقش : د. قواسمي مراد — أستاذ محاضر أ — جامعة مستغانم

السنة الجامعية2011 /2012

بسم الله الرّحمن الرحيم

{ وَ قُـــل رَّبِ زِدْنــــِي عِـلْـمــًا }

*** صدق اللّه العظيم ***

الاهــــــداء

* **إلى أحق الناس بي :**

......إلى روح والدي الطاهرة ، **رحمه الله** .
......إلى من لا أجد لها كلمات تعبر عن صبرها وتؤدها، في ما مكنتني إليه من سبيل . رسم أملها وحلمها في كل ما أكون عليه من حاضر ..إلى أمــي
أهــدي هــذا الصنيــع

* إلى **أساتذتي الأفاضــل** الذيــن لم يبخلوا علي لحظة واحدة بعلمهم ووقتهم و جهدهم و توجيهاتهم القيمــة.

* إلى **إخوتــي** الذين لمست فيهم التشجيع و التقديــر

* إلى أحبتي و أصدقائي الذين شغلتني عنهم فصول البحث و الرســالــة

* إلى كل من يسعى طالــبا للعلم وباحثا عن الحقيــقة

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذا العمل المتواضع .

شــكـــر و تـــقــــديــــر

لا يفوتني و أنا أقدم هذه الدراسة أن أشكر في بداية الأمر أستاذي الفاضل الدكتور حميد حمادي المشرف على هذه الرسالة الذي أسهم كثيرا بتوجيهاته القيمة، كما أتوجه بالشكر و التقدير إلى إدارة المجلس العلمي المساهمة بموافقتها على إنجاز هذا المشروع و إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم بمناقشة الرسالة و الحكم عليها .

و حيث أنني أقدم هذه الدراسة ، فسأكون شاكرا لجميع المهتمين والباحثين إذ يقدمون لي رأيهم و تعليقاتهم حول الموضوع ، مستعدا لتقبل كل الملاحظات المنهجية والعلمية و الإضافات المعرفية القابلة للاختبار والدراسة مرة أخرى .

أسأل الله أن يوفق الجميع في إبداء الرأي الصائب و الله ولي التوفيق .

أمين رحال

فـــاتحــة البحــث

" العِلْمُ كله يُثبت حَقكَ وحـقَ الحَق ، و المعرفة كلها تُثبتُ حـقَ الحَـق و تمحـو حقـكَ ، فكـل ما أثـبتَ لـك حقا فـعلم ، و كـل ما أثـبتَ عليك – لا لَـك – حقًا فمعرفـة "

الـنّـِفّــري

صــار النقد هو السمة الأساسية المميزة و الغــالبة على أشك
انفتـاح مجـالات الفكـر على بعـضها ، فمثلا نـقد الـعلـو
كل ، كـان الهدف منه محـاكاة و مجاراة العـلوم و الفلسفة . و من المـوضوعات التي تـلح نفسها كثيرا على الدراسة و التقـصي ، ما يـتعـلق بنقـد أشكـــال الـقراءة و الفهـم و التــأويل ، و بعـد تمـل و مراجعة مع نفسي وقـع اختياري للـناقد الألمـاني **هـانز جيورج غـادامير** لما له من جـوانب كبيرة الأهـمية **في توسـيع أشـكـال الـقراءة و الفـهـم و تجـديد الأدوات و الأساليب و استشراف و تحديد الغايات.**

هكذا أصبح الـنقد تحليلا و تفكيكا لذلك الأثـر الذي يشكل الحياة بواسطة الاتصال الجمالي الـذي يعبر عن نفسه باللغة كمنطلق للتواصل و التأثير بطريقة مختلفة عن باقي طرائق الإتصال الأخرى . ومن دون المبالغة اعتبار الـهيرمينوطيقا كمجال فلسفي في الفكر المعاصر شكل أرضية تتخذ من النقد منهجا أساسيا لها فقد صارت الوظيفة الجـديدة للنقد تتجاوز فكرة استثمار النــص إلى محــاولة تحــديد الأثـــر الإبـــداعي فيه و المشكل له ، أي التـــحول من تعيين و رصد المعنى إلى محاولات القبض على كيفية إنتاجه.

<u>أهمية البحث و أهدافه :</u>

يهـدف البـحث إلى تسليط الضـوء على جمـاليات التأويل الفلسفي المعاصر من خلال دراسة مفصلة لوجهة نظر الفيلسوف الألماني غـادامير ، بوصفه نظرية لممارسة جمالية انبثقت من رؤيـة المعاصرين لعالمهم و طريقتهم و فكرهم ، وقد ارتـأينا تجاوز الإشكالية المتعلقة لما عرف بـ (فلسفة الجمال)- الإستيطيقا- و هذا نظرا لأنه يمثل مجالا فلسفيا تتعقد فيه مسألة اختيار و ضبط المفاهيم ، فلما كان يعرف المجال الذي يتحرك داخل (فلسفة الجمال) ، بأنه فضاء للإدراك الحسي الذي من شأنه أن يكمل المعرفة العقلية التجريدية ، فقد جعله رهين الإحساس ، مما يعيد إلى الذهن المشكلة الأصل في الفلسفة الغربية و المتمثلة بالنظام الثنائي لرؤية و تصور الوجود (الذات / الموضوع).

إن جوهرية العلاقة بين التـأويل كفعل معرفي وبين الانفتـاح على الـوجود انطلاقا ، اضافة لتزايد القول في فلسفات ما بعد الحداثة عن ضرورة شعرية الفلسفة و الثقافة والفكر ، كل هذا **<u>جعل من التــأويل مطلبا وضرورة مـلحة تكـرس عـلاقة الانسان بالعالم</u>** .

و من الهموم المتعلقة بإشكاليات الـقراءة و الـتأويل ، على اعتبار محاولة اكتناه حـقيقة النـص ، هـــي محاولة لمعــرفة النص في بعده القيـمي و المــعرفي و الأخلاقي والفني ، بل إن أكبر الهموم هو ما حمل الفكر الغربي على طرح إشكاليات الحقيقة ***Vérité*** و المنهج ***Méthode*** والفـن ***Art*** . اننا نفتح هذه الدراسة والبحث على اكتشاف الأرضية التي لا تقف على الفلسفة كخلفية تأسيسية ، لكنها تجانب وتصب في أشكال التفلسف الإنساني، وعلى الخـلفيات المعرفية والفكـرية التي انتقلت من مجــال إلى آخر.

سننطلق أساسا من التعريف الذي يعتبر الهيرمينوطيقا فنا لتـ
المكاني بين النص و المتلقي عائقا أمام امكانية الفهم والإ
ضرورة لازمة . و سنحاول في بحثنا هذا الوقوف على الأسس والمنطلقات التي شكلت الخـلفية الفكرية والمعرفية للفلسفة التأويلية عند غادامير.

كان غادامير منشغلا بنقد النظرية التـأويلية الرومانسية ممثلة فـي شلايرماخر ودلثاي ، و هي – الرومانسية- التي كان يراودها الحنين إلى الماضي محاولة من أجل اقتناص فرص لإحيائه ، و كما تشهد قراءاته القيمة للتراث الغـربي عموما في العديد من مؤلفاته التي بلغت أهميتها بعد صدور مؤلفه (**حقيقة و منـهج** *) والذي عده بعض الدارسين عمدة المؤلفات التأويلية في الفلسفة المعاصرة . لكن قبل كل هذا كان غادامير منشغلا في بداياته الفلسفية بتأليف كتاب نقدي على جانب كبير من الأهمية بعنوان (**تجلي الجميل**) مرفوقا ببعض المحاضرات و المقالات في الفن و الجمال و الأدب و هي التي شكلت كلها- مؤلفات غادامير- رؤية تعبر عن فهم جديد لمسائل التفسير و الحقيقة و المنهج ، يبين فيها عموما غادامير على مفاهيم اساسية منها التفسير و الحوار والفهم .
ان غـادامير يسعى في مشـروعه النقدي الفلسفي إلـى التأكيد على أولية الحقيقة على المنـهج ** لان اية نظرة منهجية لابد ان تفترض وجـود عالم سـابق على القـواعد المنهجية يحـدث في خبـراتنا المـباشرة أي تـفترض اولـية افـق العالم

---

* لا يتعلق الأمر بترجمة حرفية تخوفا من المفهوم و دلالاته ، لكن الأمر انما يتعلق اساسا بغادامير نفسه ، فمشروع الفيلسوف كله لا يُبنى على وجود حقيقة بالمعنى الأحادي او الفردي ، وهذا لا يجد اي مشكلة في التعبير في اللغة الأجنبية الانجليزية كقولنا truth ، او في اللغة الفرنسية vérité ، لكن في اللغة العربية فـ " الـ " العـهدية التي تستخدم للتعريف انما هي تقصي تعـددية الحقيقة و تؤكد طابعها الفردي و التفردي ، وكأن الأمر عند غادامير يتعلق بحقيقة واحدة و ليس حقائق كما سيكشف عنه مشروع فن التأويل الفلسفي . و اجتهادنا في هذه الترجمة له ما يبرره في خصوصية اللغة العربية فقط ، مادامت هي اللغة التي نكتب بها .
** مسألة العلاقة بين الحقيقة و المنهج هي معقدة جدا في اطروحة غادامير و سيتم العمل على توضيح معالمها في اجزاء متقدمة من هذه الدراسة . لأن القاريء قد يعتقد ان مشروع التأويل عند غادامير يختزل فقط في ثنائية الحقيقة و المنهج .

المفتـوح بالنسبة لتحديدات وجهات النظر المنهـجية ، وغـادامير لا يقصـد من نقد المـنهج استبعادا لامكـانية تطبـيق مناهـج العلوم الحديثة في مجال العالم الاجـتماعي لكنه يرى ان الكثير مما يمكن ان نعرفه لا يمكن اكتسـابه عن طريق المنهج الدقيق والقواعد الصارمة .
يفترض التـأويل الغاداميري وجود طاقة كـامنة في الـذات الانسانية التي تتمثل اشكـال جماليتها في الفـن مثلا ، على اعـتباره وجـودا للذات في عـلاقتها مع العالم .
ان الفن عند غادامير هو احد الموضوعات التاريخية لأننا من خلاله يمكن ان نتعرف على انفسنا (ذواتنا) فالفن يصنع تاريخا حينما يؤثر في أولئك الذين يخبرونه، فخبرة الفن – جنبا الى جنب مع خبرتي التاريخ والفلسفة – تقدم لنا نماذج من الخبرة بالحقيقة تتجاوز مناهج البحث العلمي وتنتمي الى العلوم الإنسانية والاجتماعية او ما يسميه الالمان بـ (علوم الروح).
ويؤكد غادامير على ذلك النوع من الخبرة بالحقيقة التي تبقى من اختصاص علوم الروح ولا تكتسب من خلال النموذج المنهجي للعلم (وهو ما يعني ان المنهج ليس الممر الوحيد لبلوغ الحقيقة) ولذلك يتساءل **(أليست هناك معرفة في الفن ؟)**
وبنظرة اوسع يمكن التأكيد ان الفـن يشغل مساحة واسعة مـن هيرمينوطيقا غادامير ومن الممكن ان يشمل البحث الهيرمينـوطيقي كل ما يكون قـابلا للفهم والتفسير الذي هو محـاولة لتجاوز الاغتراب في

الانظمة الإنسانية ويجد غادامير شكلين من اشكال الاغتر
(الاغتراب التاريخي) .
يؤكد غادامير ان الشكل الفني الخالص او الصورة المجردة هو مفهوم لا وجود له الا في عالم المنطق والرياضيات.فكتابه القيم (تجلي الجميل) اسهام مؤثر في تكوين الخطاب النقدي الحديث المقترن برؤية فلسفية تمتد جذورها الى مفهوم الجمال عند كانط وظاهرية هوسرل ، والكتاب محاولة اجرائية لرصد ومعاينة ظواهر كثيرة في الفن وعلم الجمال والادب والتفسير. و قد اعتبر سدا للفراغ في مصادر الخطاب النقدي الحديث.
ما يشدنا إلى البحث رغبتنا في معرفة الخلفيات الجمالية و الفنية و الفلسفية للتأويلية الغاداميرية ، من خلال مناقشة جوانب من الذهنية التي تتشكل منها فلسفة غادامير الهيرمينوطيقية ، وما يثير اهتمامنا في البحث على اكثر من جهة هو ما يوضحه انفتاح غادامير على مسائل التاريخ و الفن و الحوار و اللغة لبناء صرح التأويلية .

الإشكالية و فرضيات الدراسة :

ليس المقصود من هذه الدراسة متابعة تطور النظرية التأويلية لدى غادامير و تفاصيلها بقدر ما هو التعرف على اشكالية معينة و محددة من هيرمينوطيقا غادامير و التي تتمحور في تصورنا حول السؤال الفلسفي الآتي:

إلى أي مدي يمكن للفن أن يعتبر مدخلا للتأويل الفلسفي عند غادامير؟ و هل يمكن القول أن تأويل الفن يقودنا إلى فن للتأويل فنعتبره بداية لتأسيس منهج التأويل الجمالي في الفلسفة؟

و في سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة الإشكالية تطرح بعض الأسئلة الأخرى نفسها كجزء من الإشكالية :
ما مدى فاعلية الوعي الجمالي في تأويل النصوص؟ وهل للجمال أن يعبر عن حقيقة للوجود الإنساني؟
كيف تتداخل مجالات المعرفة الإنسانية من وعي و جمال و تأويل في شكل حواري؟

الفرضيات :

لضمان العمق الفلسفي الضروري فقد اقتبس بحثنا من الفلسفة الفينومينولوجية (الظواهرية) مفهوم الوعي بالتأكيد على مشارب غادامير الفلسفية والجمالية خصوصا الفينومينولوجيا ، نظرا لما يمتاز به من أولية كونه أساس كل معرفة، ولكونه مبدأ يتجاوز الإنشقاق التقليدي بين الذات و الموضوع بالتأكيد على القصدية.
وفي غرض الإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على فرضيتين :
الفرضية الأولى :
تركز الفرضية الأولى على أن الوعي هو مبدأ كل معرفة و من هذا المنطلق نستقي مفهوم الوعي الجمالي في تجلياته الفنية و الإستيطيقة ، و يشكل هذا المفهوم احد عوامل التأسيس التي قام عليها الخطاب الغاداميري.
الفرضية الثانية :
اما الفرضية الثانية تركز اساسا على اعتبار أن التأويل هو ممارسة لظاهرة جمالية ، و أن الجمال لا يوجد بمعزل عن تحققه الوجودي بحيث يتأصل الجمال في اللغة لكونها تفتح المجال أمام حوارية بين الفن (الوعي الجمالي) و اللغة الإنسانية (النص و التراث).

المنهج المتبع :

ان طبيعة هذا البحث الذي ننوي من خلاله على معالم فن
اعتماد منهج التحليل مع فتح ابواب النقد بغرض الكشف عن
مع الموضوع في جزئياته ضمن كلية المشروع عند غادامير.

<u>خطة البحث :</u>

كان من الضرورة رضع رؤية واضحة وشاملة للموضوع ، مع التركيز على مستوى الوعي الجمالي باعتباره خطا هاما من مشروع فن التأويل عند غادامير ، لكن هذا لا يعني تناسي مستوى الوعي التاريخي والمستوى اللغوي .

قسمنا البحث الى ثلاثة فصول :

فاستوجبت ضرورة البحث في **الفصل الأول** استعراض مدخل نظري لعرض المفاهيم و المصطلحات من خلال عرض أهم التعريفات المسوغة للفن و التأويل خصوصا .

أما **الفصل الثاني** يتمحور أساسا في محاولة الاقتراب من نموذج بحثنا غادامير بوصفه فيلسوفا يتموقع في زمن ما بعد الحداثة (المعاصر) ، بوضع الفيلسوف بين المشارب الجمالية التي صقلت تفكيره ، والمشارب الفلسفية التي ساهمت في تكوينه المعرفي.

و يعالج **الفصل الثالث** مناقشة تجربة الفن كطريق ممهد لتأويل التجارب الانسانية و النصوص و الاعمال الأدبية والفنية ، نطرح فيه محاولات غادامير التنظير لأشكال الممارسة التي تلحق بفن التأويل بعيدا عن اعتراضات النزعات الوضعية التي انكرت على التأويلية جانب الممارسة .

الفصل الأول :

مدخل نظري

المبحث الأول : كرونولوجيا المفاهيم الجمالية

المطلب الأول : مفهوم الفن

المطلب الثاني : العمل الفني

المطلب الثالث : التجربة الجمالية

المطلب الأول : مفهــوم الــفــن

- الفن / الاستطيقا / الجمالي
- الفن وازدواج الرؤية
- التأريخ الهيجيلي للفن
- ثورات الفن الحديث

هيدجر بين فن الوجود و وجود الفن

مفهوم الفن :

لن يكون عرضنا لتعريف الفن إلا تحاشيا لتلك التناقضات التي شكلت صلب الصراع الفكري التاريخي بين مختلف والنظريات في تفسيرها لماهية الفن والعمل الفني. يقول هيجل : " إن الإنسان لجأ على الدوام إلى الفن كوسيلة لوعي أسمى أفكاره و روحه واهتماماته ، وقد صبت الشعوب أرفع تصوراتها في نتاجات الفن و عبرت عنها ووعتها بواسطة الفن " [(1)] .

يوحي هذا القول الإفتتاحي بما نحاول أن نستفيد منه في ت
هو نتاج انساني خالص. ارتبط بالإنسان مثلما ارتبط هذا الأخ
الخلاص ..و غيرها.

هناك العديد من التعريفات المسوغة لـ" **الفن** " ، لكن غالبا ما تميل هذه التعاريف الموجودة في مختلف الإحالات و الموسوعات إلى تجنب المناقشة العميقة لما نريد توضيحه، بمعنى أن تعريف الفن مثلا لدى البعض يخضع غالبا لتأثير السياق الفكري و الثقافي الذي يحيط به من خلال نظرة معينة أو اتجاه مجرد.
يشير **لالاند** قائلا:" الفن أنا و العلم نحن " يُجلي هذا القول عن التفسير الموضوعي للعلم في مقابل البعد الذاتي في تفسير الفن، ثم يردف قائلا: " **و الفن نحن**" بمعنى أن أمر الفنان لا يستقيم دون المتلقي أو الجمهور ، من هنا يعتبر لالاند الفن تعبيرا أو هو اتصال و ليس عملا عقليا خالصا [2] .

فغالبا ما يتم التركيز سواء في الكلام اليومي العادي أو في حقل الدراسات الأكاديمية على ذكر " الفن " بصيغة المفرد ،في حين أن الواقع يثبت "فنونا" و هي متباينة فيما بينها من هنا كانت ماهية الفن بالمعنى الجمالي مشكلة من مشكلات الفلسفة.و ما نعنيه بلفظ " الفن" كان من العسير على اهل الفضاء اليوناني أن يفهموه لأنه كان ترجمة ل" تكني"- تقني- للدلالة على وسيلة أو حيلة أو طريقة تصرف [3] . ويشير **ميشال بلاي** أن الفن **art** في اللغة الاتينية **ars**، كان يعني كل من:" الفعل" ."المهنة"."الموهبة".و ايضا " السلوك" و " الحيلة". و أصبح يعني فيما بعد " **فعل الخلق** "، يترجم المعنى اليوناني لـ " تكني" **tekhné** [4] ،و قد انتقل مفهومه تاريخيا من دراسة الوسائل في الفن إلى نتائج العمل الفني أو ما يسمى أساليب و اشكال تلقي الأعمال الفنية.

(1) هيجل ، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت، ط 1، 1988،ص 10– 11 .
(2) لالاند أندريه ، العقل و المعايير ، ترجمة نظمي لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979 ، ص 69 .
(3) لالاند أندريه ، العقل و المعايير ، ص 70 .
(4) Michel Blay ,dans larousse philosophie, CNRS editions , Paris ,2005, p 55 .

فكلمة فن تترجم عادة إلى **art** و هي تتجذر من الأصل اللاتيني **ars** و التي تقابل **(techné)** في الفضاء اليوناني و نجد أن هذه الكلمة لم تكن تعني سوى النشاط الصناعي النافع بصفة عامة فلم يكن لفظ **"الفن"** عند اليونانيين قاصرا على الشعر و النحت و الموسيقى و الغناء من الفنون الجميلة ، بل كان يشمل الكثير من الصناعات المهنية كالتجارة و الحدادة و البناء و كل مظاهر الانتاج الصناعي[1] .

و يمكن أن نقرأ تعريف **الفن** و نستقرأه جزئيا من جانبين مهمين و أساسيين الجانب **الأول هو بمثابة تقديم و تقييم لفلسفة الفن و الجمال بحيث نجد الوصف التاريخي كتصوير لأهم الانشغالات منذ الفكر اليوناني ، و هنا يتم التركيز على نص هام في اعتقادنا و هو جيروم ستولنيتز أما النص الثاني فهو ممارسة فلسفية تؤول نتاج الفكر الجمالي ليس عن طريق عرض النظريات الفلسفية لتاريخ الفن و الجمال ، و تبيان العلاقة بين الفن و الجمال داخل الفلسفة و إنما عن طريق فحص نقدي للنصوص المتنوعة جدا و هذا ما سيتم استحضاره في مواطن متعددة من هذه الدراسة كونها ذات صلة بالتأويل النقدي للنصوص و الخطابات ، يتعلق الأمر هنا بـ مارك جيمينيز* .**

إن اختيارنا لهذين المرجعين في الحقيقة ينم عن نصين قيمين في دراسة تكاد لا تفصل بين الفن و التأويل على اعتبار التداخل بينهما مشروع يتبين في صفحات الدراسة ، و يتغذى من خلال عرضهما كخطابين يرتسمان في خط نص مؤشكل .

يرى **جيروم ستولينتز** في كتابه الموسوعة **(النقد الفني)** بضر
الخلط بينها ، و المقصود هنا ذلك اللاتمييز في تعريف الفن و
نحدد جملة المعاني المتعلقة بكل مصطلح و من ثم تبيان العلاقات بينها.
السبيل الذي يطرحه ستولينتز من شأنه أن يوفر لنا ماهية المفاهيم دون الخلط بينها.

الفن / الاستطيقا / الجمالي :

إن التضايف الحاصل بين مفاهيم الفن و الاستطيقا و الجمال لا يعني أنه من الصعب تحديد كل مفهوم على حدى، فماهية الفن تستلزم إجابة مابينية بين العمل الفني و العمل غير الفني بدليل أننا قد نجد أعمال فنية لا ترقى إلى وصفها بأنها أعمال جميلة كذلك ، من هنا كان لابد من إقامة خط تباعد بين الفن في ارتباطه بالعمل ، و بين نتيجة هذا العمل عند المتلقي أو الجمهور أي الحكم على هذا الفن بأنه جميل أو نقيض ذلك.

---

(1) زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن، ضمن مشكلات فلسفية (3) ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1977 ، ص 08 .

* مارك جيمينيز ، أستاذ في جامعة السربون الجديدة – باريس الأولى ، مدير مختبر "الجمالية النظرية و التطبيقية".

حتى بعض الموضوعات التي نصفها بأنها جميلة كقولنا مثلا بأن هذه الأزهار جميلة ، فهذا لا يعني أن الأزهار تمثل عملا فنيا فيمكننا القول أن الموضوعات الجميلة لا تعبر عن أعمال فنية ، و هنا لا يستقيم حديثنا إلا بطرح مفهوم فلسفة الفن كمجال يوفر لنا تعريفا للفن [(1)]، بعيدا عن (الجميل) كما رأينا سلفا.

أما "الاستيطيقي" فيعطيه ستولينتز بعدا أكثر واقعية عندما يربطه بالادراك أو لنقل بتلك الخصائص التي توجد في الأشياء و المواضيع و التي ننجذب إليها كقراءة كتاب أو الاستماع إلى الموسيقى.

إن مستوى العلاقة التي يتحرك فيها الإصغاء الاستيطيقي و تلك اللحظة التي يتحـــرك فيها حس الفنان هو القيمـــة التي تحدد العلاقـة أو الرابط المـوجود بين "الفن " و " الاستيطيقي" [(2)] .

و بأي حال لا تتمثل الصعوبة الإشكالية هنا في الاختلاف كموضوع للدراسة فالاختلاف لا يمثل نفسه ، لأن هذا الاختلاف و التمييز بين المفاهيم هو هوية الفن إذا ما استحضرنا الفكرة القائلة بأن الفن كان تعبير الانسان للابتعاد عن صرامة المعرفة و العلم فيما بعد، لهذا كان الاختلاف جزءا من ماهية الفن بدليل اختلاف الفنون و تعددها.

و لنعد إلى مسـألتنا بإثارة النص الثـاني **لمارك جيمينيز** الذي يقول في كتابه **" ما الجمالية "** ما مفاده التالي:

" إن الفن الاغريقي باستقلال عن معياريي التمييز و الكمال اللاصقين به ، يطلع تحديدا عند أفلاطون بدور سياسي و تربوي بارز في الحضارة الأثينية، كما يحدد أرسطو للمحاكاة و التطهير النفسي بواسطة الشعر، وظيفة في التربية المدنية. و نظراتهم الجمالية تتعلق من دون شك بنظرية الحقيقة و المطلق، إلا أنه لن يكفي أبدا استعراض التصور الأفلاطوني للجميل أو النظرية الأرسطية للمحاكاة، من وجهة نظر فلسفية أو ما ورائية فقط. إذ نكون في هذه الحالة لا نعبأ بالتأثير الهائل الذي أحدثته هذه المبادئ الجمالية و الفنية المتولدة في أثينا العريقة، على مفهو م الفن في الغرب" [(3)] .

لا يمكن فهم هذا النص القيم إلا من خلال عرض مفاهيمي لمسوغات مفهوم الفن بدءا بأفلاطون على أنه الحلقة الأولى التي طرحت قضايا الفن و الجمال باعتبارهما اشكاليتين ستستمران لاحقا كموضوعات فلسفية .

---

(1) جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ،ا
، ط2 ، 1981 ، ص30.
(2) جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، ص31.
(3) مارك جيمينيز ، ما الجمالية ، ترجمة شربل داغر ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2009 ، ص 219 .

أفلاطون و الفن : (ازدواج الرؤية)

ليكن هذا الجزء هو البداية للقول بحدود الفن ، باجماع الدارسين يعتبر **افلاطون Platon (347 - 427)** ق.م ، أهم وثيقة مرجعية في تاريخ الفن بشكل عام ، و لن نبالغ في عرض وجهة النظر الأفلاطونية للفن ، بقدر ما سنركز على طرح مفهوم الفن في علاقته بحدود اخرى ، وهذا لسببين :
الأول هو ان وجهة نظر افلاطون حول مسائل الفن والجمال لا يمكن اقتباسها كنظرية قائمة بذاتها في نصوصه او في عرض آرائه حول الفن والجمال لا توجد إلا متناثرة في كتاباته او بالأخص محاوراته ، والسبب الثاني هو ان الحديث عن افلاطون لا يستقيم دون الحديث عن علاقة الفن بالمحاكاة .

الفن بوصفه محاكاة : ينبغي الإشارة الى ان مفهوم المحاكاة أخذ حيز الاهتمام في فلسفة افلاطون ، فهو يعتبر الشعر و الفنون التشكيلية ضروبا من المحاكاة الطبيعية و الواقع المادي ، وكان هذا مثارا صارخا لإحتقار وإدانة الفنون الجميلة والشعر[1]. قد يبدو أن أفلاطون يهدم كل **"الفن"** ، من خلال تصفح وقراءة العديد من محاوراته ، لكن افلاطون يركز إدانته لبعض اشكال الإبداع الأنساني و التي اعتقد في الفضاء اليوناني أنها تمثل كُنه الفن .

من هنا يكون مصدر الفن هو المثال المعقول للجمال ، تلك الوحدة المتعالية عن الحس ، والتي تتربع في عالم وراء عاملنا وهو العالم المعقول [2] . و لا يقوم تقليد الطبيعة بالمعنى المرآوي دليلا صارخا على القول بالحقيقة ، لأنها أبعد ما تكون مستوحاة من الواقع المادي المُقلّد ، و يشير أفلاطون الى ذلك بالسخرية كما في نص **محاورة فايدروس** : " ليس أمامك إلا أن تتكلم وتقول ما تريد بقدر ما تستطيع من اتقان و لتجنب أن نصبح كالممثلين ذوي الأعمال الخسيسة بتبادلنا الأدوار" ، ويذكرنا هذا النص الأفلاطوني بطبيعة التمثيل لدى الاغريق أين كانت بداية التنظير للعلم الطبيعي تعبر عن سلطة الطبيعة على تفكير العوام أولا ، ولكن افلاطون سرعان ما يتدراك و يعود ليستدل عن زيوس و غيره من الآلهة الاخرى ، ويصفهم بالكمال و التطهير من المصائب ، اين تغزوهم السعادة و الحكمة والعدالة ، ويربط الجمال بالفضيلة اذ يمكن القول ايضا ان الحب (كقيمة مجردة) هو عمل فني هو هو الجمال مثل الطب [3] .

(1) جون لاكوست ، فلسفة الفن ، ترجمة ريم الأمين ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، 2001 ، ص13 .

(2) محمد علي ابو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية ا، الاسكندرية ، 1991 ، ص 11.

(3) Platon , Banquet , publication source : livres & ebooks , p 12 .

والملاحظ ان تـعريف افـلاطون عن طـريق المحاكاة و ليس عن طـريق الجمال هو تعريف يظهر عداءه لبعض اشكال الفن ، ولكنه يخفي مشروع افلاطون السياسي والتربوي في " الجمهورية " ، اين يلعب الفن دورا بما هو تعفف وحكمة وتعقل على تنشئةٍ وتربيةٍ تتواءم مع ظروف الـدولة المثـالية بعيدا

عن اشكال الاغواء و الشرور ، فاذا كـان الفـن هو في خدمة يخضع الفن بدوره لتنظيم الدولة [1] .
و لعل التاريخ يبين ان الشرخ أو لنقل التمييز الذي أقـامه افلاطون فُهم كما اريد له من خلال فيلسوف و تلميذ لافلاطون ، عندما يتعلق حديثنا بأرسطو .

أرسطو والمحاكاة (أو في قابلية انفتاح الفن على الواقع)

من المعروف عن **ارسطو Aristote (322- 384)** ق.م ، انه تلميذ افلاطون بل اكبر تلاميذه واكبر فلاسفة اليونان و الزمن القديم ، ويرى البعض انه نمط مقابل للتفكير الافلاطوني ، يتمه تارة ويتم به تارة اخرى.
تتجلى المفارقة الارسطية في علاقته بافلاطون ، عندما انكر نظرية المثل حتى ولو لم تكن براهينه في انكارها تضاهي حجج وبراهين افلاطون صاحب الفكرة ، في شرحها اذ رأى ارسطو ان الشيء يختلف بتعدد تمثلاته وليس في القول بـ "الصور" التي تستقل عن الهيولي وتختفي الهيولي كلما برزت صور الأشياء . لكن **ما علاقة العالم عند ارسطو بالفن ؟**
توضح هذه المفارقة ان وجهة النظر الارسطية تعتبر واقعية تركيبية تأليفية بين المادة والصورة بحيث يتكون الموضوع الجمالي .
يعتبر كتاب **" فن الشعر" poetics** ، اهم وثيقة في تاريخ النقد الفني ، يعالج قضايا التراجيديا والملحمة ، وقد خضعت بعض الافكار الواردة في الكتاب الى تأويلات خاطئة ، لم يكن لأرسطو ان يقولها باعتبار الكتاب يـركز على الاهـتمام على التراجيديا و من الصعب جدا في جزء من البحث عرض كـامل لكل ما اورده ارسطو في كتابه ، وان ما يهمنا ان نقف على نقاط رئيسية تقوم عليها رؤية الفيلسوف للفن و هي باختصار **" المحاكاة "** و **" التطهير " .**

---

(1)مارك جيمينيز ، ما الجمالية ،مرجع سبق ذكره ، ص 235 .

المحاكاة (إعادة العلاقة بين الحسي والعقلي و الإدراكي)
يميل الباحثون بوجه عام الى الاعتقاد بأن ما كتبه ارسطو عن المحاكاة او عن مكانة الشعر وبقية الفنون انما هو رد غير مباشر على آراء افلاطون ، فمادام الناس بطبعهم ميالون الى محاكاة الآخرين فمن المعروف ان المحاكاة تقود الانسان على المعرفة ، وهي لا تسر الفلاسفة لوحدهم بل الناس بوجه عام ،" فالمحاكاة هي جوهر الفن ، الشعر الملحمي والتراجيدي وكذلك الكوميدي كلها اشكال من المحاكاة ولكنها مختلفة عن بعضها اما من ناحية المادة او الموضوع او الطريقة " [1].
فيتصور ارسطو على خلاف فالاطون ان الفن لا يقوم مجرد مرآة تعكس الأشياء بصورة آلية خالية من الابداع و الدليل هو اختلاف اشكال التعبير الفني.

يتهجم ارسطو على الكوميديا عندما يربطها بفكرة الرداءة الذي يميل الى القبح [2] ، لكن الفيلسوف يعود لينتصر للتراجيديا بلغة ممتعة يتم في شكل درامي يحدث التطهير [3] .

مفهوم التطهير :

تنبني نظرية التطهير في فكر ارسطو على اساسين : الاول ان التطهير يمثل خصوصية الفن الدرامي كمحاكاة بالفعل و ليس بالسرد ، كما رأينا في تمييزه بين الكوميديا و التراجيديا ، والثاني لأن ارسطو اعطى القيمة لنتيجة العمل الفني و هي مسألة تلقي الجمهور أي ذلك الأثر الذي يحدثه الفن التراجيدي في نفسية المتلقي.

ربط ارسطو فكرة التطهير بالتراجيديا على حساب كل الأنواع الاخرى (كالملحمة) بحجة ان التراجيديا تحتوي الملحمة اضافة الى غنائيتها وتأثير المرئيات المسرحية فيها ، مما يضفي على العمل الفني متعة [4] ، والتطهير بهذا المعنى هو ارتياح ممتع او متعة جمالية . لم يكن من المسموح به سواء لدى افلاطون او ارسطو ان يتم اطلاق العنان لكل فكرة او تصور لأشكال التعبير الفني او التي يعتقد بأنها اعمال فنية في الفضاء و المجتمع الاغريقي ، فرفض الأول للمحاكاة و نقده للفكرة ، ودفاع الثاني عنها لا ينفي رفضهما كمبشرين في المجتمع اليوناني لبعض اشكال المحاكاة .

---

(1) ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو مصرية . بدون سنة الطبع ، ص 55.
(2) ارسطو ، فن الشعر ، ص 88 .
(3) ارسطو ، ص91.
(4) ارسطو ، ص231 .

لكن ما يمكن الاقرار به من خلال استقراء ما سبق ذكره حول الفيلسوفين ، أن الدراما مثلا لم تولد بمولد المجتمع الاغريقي وأن ارهاصاتها تكونت مع أشعار **هوميروس homeros** ، وهذه الملاحم كانت تعتمد السرد و الرواية ، ونجد ان مشاهد الرواية و الحوار تحتل الجانب الاكبر من هذه الملاحم ، ولما كان الحوار هو وسيلة الدراما يتضح عن طريق الأحداث ، فيمكننا القول حينها ان العقلية الاغريقية كانت تميل بطبيعتها الى التفكير الدرامي . فالعقلية الاغريقية درامية بالطبع ، حتى الاساطير الاغريقية كانت تعبيرا عن لقاء الانسان مع الطبيعة مما جعلها تحمل طابعا دراميا ، وليس عجبا ان يكون افلاطون الحواري (سواء في المحاورات او الجدل) ، هو فنان على الطريقة الدرامية في دحض المحاكاة ، كما ليس غريبا ان يرفضها على نفس المنوال ارسطو في بعض انواع الملاحم و الكوميديا وهو الذي اعطاها حيزا من الترجيديا متضمنة فيها.

الفكر الإسلامي و الفن (في أصل اشكالية خطاب تحريم الفن (*)

تميل معظم الدراسات في مجال تاريخ الفن الى اختزال الفن مرحلة القرون الوسطى بحيث نفهم مباشرة ان مرحلة ما قبل اي اشكال للابداع الفني .

---

* الحديث عن اصل اشكالية خطاب التحريم ، ناتج عن عمق الأزمة التي مازال يعيشها الخطاب العربي و الاسلامي في تعامله مع قضايا عديدة كالفن ، و تطرح في اطار ثنائية الرؤية الدينية (حلال – حرام) التي تثقل على امور عدة لم نستطع تجاوزها نظرا للتلفيق الذي يسيطر على العقل العربي و الاسلامي ، فمثلا تحطيم الأصنام لا يجب ان ينظر اليه انه تحطيم لاعمال فنية، بقدر ما ينظر على انها كانت تمثل الرمزية التي يعبر بها كل مجتمع عن تربيته وادواته التعبيرية وهناك عديد المسائل التي ينبغي اثارتها واعادة النظر فيها من اجل الفصل في ماهية الفن الجميل بدل المحرم .

التأريخ الهيجيلي للفن:

لا يمكن تجاهل وجهة نظر الفيلسوف الألماني هيجل في كل حديث عن الفن والجمال معا ، نظرا لما خـصصه الفـيلسوف في نصوصه للتنظير حول هذه المسائل ، طرح هيجل سؤالا مهما جدا يتعلق بتاريخية التوافق بين الفلسفي والفني طوال التاريخ البشري، ومادامت الفلسفة هي المجال الذي ننخرط فيه للاجابة عن الأسئلة الراهنة مادامت تعايشا اشكاليا مع الظروف المحيطة بنا ، فان الفن علـى شاكلتها هو مجال التأثر و التأثير بالحياة والظروف الخارجية التي تحيط بنا كذلك.

ان الاندماج الحاصل في التاريخ بين الشعور و الفكر هو الذي من شأنه ان يبرز التلاقي بين التاريخ الفلسفي و التاريخ الفني. فالفن هو ضرورة فكرية تخول للفكر ان يلبي رغباته الذاتية و التي تتمثل في المتعة الجمالية ، لأن فلسفة الفن لا تنفصل عما هو جمالي ، و الحق ان مصطلح الاستيطيقا ليس أنسب المصطلحات وقد اقترحت تسميات اخرى كنظرية العلوم الجميلة، او الفنون الجميلة (1) ، من هنا فان استخدام هيجل للفظ **الجمالية** كان يمارس بتحفظ لانه هيجل لم يجد افضل منه.

انطلق هيجل من فكرة افلاطونية مفادها : **يجب البدء لا بالمواضيع الخاصة الموصوفة بأنها جميلة ، بل بالجمال**.. (2) ، ان الفكرة هي البدء لأنها واحدة وما لابد من بعدها ان يصير التمايز و التنوع و الكثرة و الفروق ، أي الاشكال العديدة للفن ومن اسباب معالجة الفن فلسفة الفن هو محاولة البحث عن معيار

يسمح لنا بان نتعرف على ما هو جميل ، ان هذا التداخل من الروح على الحقيقة، يقول هيجل : ما نبحث عنه في الفن كما ان الحديث عن هيجل في مسائل الفن والجمال هو بمثابة الحديث خصوصا في تاريخ الفلسفة عن لحظة الاستقلالية و التركيز على التاريخ الفلسفي يعكس الاهتمام بالفكر من منظور استقلاله ، هذا بالضبط ما ينبغي ان نفعله حيث يكون موضوع البحث هو الفن[4] .

---

(1) هيغل ، المدخل الى علم الجمال ، فكرة الجمال ، ص 21.
(2) المرجع نفسه ، ص 23.
(3) المرجع نفسه ، ص 31.
(4) المرجع نفسه ، ص 33.

يشترك الفن مع الفلسفة و الدين في كون الاخيرين بمثابة تعبير عن نمط الالهي أي أرفع و اسمى حاجات الروح ، لكن الفن يختلف عنهما في كونه يملك تلك القدرة على اعطاء الأفكار الرفيعة مثالا حسيا بحيث تكون في المتناول. انتقد هيجل بشدة ما يسمى فن زمانه او الاعمال الفنية التي عايشها و امتدح بالمقابل وبقوة الفن الاغريقي وما سماه بالعهد الذهبي للعصر الوسيط الأعلى لأنه صار بعيدا عن المطلق. دافع هيجل عن المحاكاة خصوصا على الذين اعترضوا على أنها مجرد تقليد امين لما هو في الطبيعة ،و اعتبر ان الفن بهذا سيُحرم من حريته في مقدرته على التعبير عن الجمال. و لخص هيجل الأفكار المتعلقة بجوهر العمل الفني في ثلاث قضايا :

- ان الفن هو موضوع ونتاج انساني.
- ان الفن يخلق من اجل الانسان و يقتبس من العالم ليخاطب حواس الانسان
- ان العمل الفني يرنو لغاية محايثة له و هي العبقرية ، والحدس أي الفكرة المطلقة

هكذا اراد الفيلسوف ان يجعل الفن جزءا من الفلسفة ذاتها ، ومادام الذوق هو الانجذاب نحو كليهما فهذا هو سمة الروح في نشاطها الانساني.
ان تاريخ اللقاء بين الفن و الفلسفة هو الذي يجعلنا نسلم بالقول ان الفلسفة بدأت كفن وان الفن ذاته يتأصل في الفلسفة.

ثورات الفن الحديث

ان الإرث الفني والفلسفي ألقى بثقله على مفكري و منظري العهد الحديث في كل المجالات و الجوانب و التي نادت اساسا بمخالفة الاتجاهات السابقة في الفن ، يكشف تاريخ ما بعد هيجل عن اسم بارز في تاريخ نظريات فلسفة الفن وهو **بينديتو كروتشه (1866-1952)**، لقد حذا كروتشه حذو هيجل متأثرا به، ان الفكر هو ما يمثل الحقيقة ، والفن هو حدس يوفر ادراكا مباشرا لحقيقة الظاهرة الجمالية، ان بعض ما يعتقده الناس انه فن كذلك و هو لا يرمز الا للوهم او الزيف لا يصلح بأن نشير إليه أنه عمل فني ، وانما الفن هو ما نعيه ونحدسه من خلال ما يعبر به هو عن ذاته. فلا يجب النظر الى الفن على انه ظاهرة طبيعية او واقعة فيزيائية ، لأنه مستقل عن الظواهر الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضي و الطبيعي[1] .

---

(1)رواية عبد المنعم عباس ، فلسفة الفن وتاريخ الوعي الج
1991، ص 318.

و من منطلق الشعور الانساني يتجسد حدس الفنان بما ينتج عن العمل الفني ، يتجسد الفن كحدس من منطق كروتشه بانكار ما ينطوي عليه العمل الفني من النظر و ليس العمل مادام من قبيل التأمل . اضافة الى كون الفن فعلا يحلق في افق رحي اسمى وارفع و مادام الفن حدسا و الحدس فعل نظري فهو متعارض مع كل نوع من انواع التأثير العملي (1) . يطرح كروتشه سؤال التمييز بين المضمون والصورة و هو الذي غلب على فلاسفة الفن في القرن التاسع عشر ، وانتهى للقول بأن السِر الذي يمكن ان يدرء هذا التمييز هو التساؤل بطريقة اخرى : هل يمكن ان نتصور حدسا من غير تعبير ؟ و هنا لا يمكن ان نقول من ضرب آخر اننا يمكن ان نتصور نفسا بلا جسد و الفكرة لا تكون كذلك الا اذا أمكن أن تصاغ بألفاظ (2). يوحد كروتشه بين التعبير و الجمال لأن الفن في حد ذاته تعبير اوهو لغة تعبيرية يقوم من خلالها الفن عبر فعل الابداع بتقديم شيء يختلف عن واقع الحياة المعاشة .

هوسرل و الحدس

بالرغم من ان صاحب الفينومينولوجيا هوسرل رسخ للمبدأ القائل ان نظريته لا تعدو مجرد منهج للوصف الذي يعني بالظاهرة كما تتبدى للوعي في العالم المعيش ، لكن بعض الدارسين لما بعد الفينومينولوجيا الهوسرلية يعيبون على التباعد الكبير بين النظرية والفن والجمال ، لأن فينومينولوجيا هوسرل عُنيت كثيرا بالظواهر كليا لكن قراء النظرية وحسبنا ان نذكر بتلاميذ هوسرل ممن طوروا الأسس التي شيدها الفيلسوف ، استطاعوا ان يرسموا بعض الحدود التي يلتقي فيها العلم الماهوي و بين مسائل الجمال ، فالإيبوخي بتقويض الظاهرة الجمالية يعني التخلص مما اخذ بـأنها من احـكام سابقـة مما يكفل استقبالا جماليا للظاهرة (3) . و يتوسط الحدس بدور فعال من خلال مهمة التجريد تمارس الذات متعة او لذة وادراكا لإيقاع حركة الحدس و تلعب الخبرة الجمالية دور جذب الظاهرة الجمالية الى الداخل بمراقبة الوعي الذي كلما اقترب من الموضوع الجمالي ازداد الوعي به وتشكل ما يعرف بالوعي الجمالي ، كل هذا من شأنه ان يضفي على وصف الظاهرة الجمالية بالكلية والضرورة التي تحيل الى قابلية التعميم (4) .

---

(1) كروتشه بيندتو ، فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، 2009 . ص34.
(2) كروتشه ، فلسفة الفن ، ص 50.
(3) وفاء ابراهيم ، دراسات في الجمال والفن ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، 2000، ص58.
(4) وفاء ابراهيم ، دراسات في الجمال والفن ، ص60.

هيدجر بين فن الوجود أو وجود الفن :

من الصعب جدا انكار ما تدين به الفلسفة المعاصرة و خصوصا الفينومينولوجيا لنظريات النقد الأدبي في اوروبا وما تدين به في المقابل مدارس الأدب في ألمانيا على وجه الخصوص في توجيه بعض المذاهب الفلسفية ان لم نقل ابرزها على مر التاريخ عندما يتعلق الأمر بشعرية الفلسفة بحيث يذكر اسم مارتن هيدجر.

في صلب تعريف الفن لا يمكن تجاهل هيدجر او مدرسة الفن تاريخ نظريات الفن من جهة و فلسفة الفن من جهة اخرى .
يصعب جدا تصنيف هيدجر حول العمل الفني والفن لما لها من عمق فلسفي يقترب من الفلسفة و لكنه لا يبتعد عن الأدب والشعر ، ومن منطلق حاسم سنعتبر ان هيدجر وكتاباته ومحاضراته هي تعبير صارخ عن لقاء الشعر بالفلسفة او لنقل لقاء الشعر بالزمان – أي الزمان كاشكالية وجودية فلسفية – وهنا بالضبط لا ينكم الحديث عن هيدجر دون الحديث عن شاعر و صديق هو هولدرلين.
ان الفن هو اصل كل عمل فني يتاصل في ذاته في الفنان أي المبدع ، فالفن هو المجال الذي يهيء للفنان خلق الشيء أي العمل الفني . و سنعرض في الفصل اللاحق جزءا تحليليا خاصا برؤية هيدجر للفن.

المطلب الثاني : تفسير العمل الفني

نـظـرية الإلـهــام

نـظـريـة الشـعـور

النظـرية الـعقلية

النظـريـة الإجـتـمـاعية

من الفن الى العمل الفني :

غالبا ما يشار الى ان العمل الفني بأنه الابداع الذي يجسده الفا، مما يتيح القول بان العمل الفني هو التجلي الظاهري للفن ، فنتاج الفن كابداع يتمظهر في العمل مجسدا و صانعا، يكون الهدف منه انتاج الجمال خصوصا في الفنون الجميلة ، و يلخصها لالاند في تعبيره أن دلالة الفنون تشير الى انتاج الجمال من خلال اعمال كائن واع، ويدل هذا المصطلح على الوظائف التنفيذية [(1)] .

من هنا لا يمكن الحديث عن العمل الفني الا بتوحد الفنان و الفن ، فنعتبر العمل الفني على أنه حدث أو واقعة ، أو هو تلك القدرة الخلاقة التي تتحد ماديا فتجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك و الانسجام من ناحية ، كما ان مدلوله الباطني يشير الى موضوع خاص و يعبر عن حقيقة روحية من ناحية اخرى [(2)]، بهذا المعنى ليس العمل الفني مجرد نشاط مظهري اجرائي و انما يرنو الى دلالات استيطيقية ، و ان الجمال لا ينحصر بالضرورة في جمال الموضوع الذي يمثله بل هو يتجلى اولا و بالذات في صميم مظهره الحسي [(3)] . و في محاولة الوقوف على تعريف لماهية العمل الفني حسبنا أن نعتمد على دراسة قيمة للباحث علي عبد المعطي محمد في كتابه **فلسفة الفن** و هي بالضبط دراسة لخصها الباحث جمال مفرج في تقسيمه للنظريات التي فسرت نشاط الابداع الفني.

أولا : نظرية الالهام

لقد كانت اولى النظريات التي عبرت عن ميلاد العمل الفني هي نظرية الالهام فهي بداية عملية " الخلق الفني " [(4)]، يتم هذا من خلال ارجاع كل شكل من اشكال النتاج الفني على انه نوع من الوحي او الالهام تسليما بأن هناك قوى الهية تفيض على شعراء العصر الانساني القديم خيالات متدفقة ، مصدر الخيال و الالهام لامتجسد غير ظاهر و عملية الابداع الفني لا يتحكم فيها الفنان مادام مصدر الالهام يتجاوزه.

---

(1)اندريه لالاند ، الموسوعة الفلسفية، ترجمة خليل احمد خليل ، اشراف احمد عويدات ، منشورات عويدات ، باريس ، المجلد الأول ، ط 2 ، ص 96 .

(2)زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، مرجع سبق ذكره ، ص 27 .

(3) زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، ص 28 .

(4)جمال مفرج ، النظريات المفسرة للابداع الفني ، مجلة الحوار الفكري ، العدد 01 ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2001 ، ص 99 .

وليس غريبا ان كان تطور الانسانية يفرض القول بأنه يمكن فصل الفن عن بعض المقومات الروحية للشعوب ، اذ حاولت الرومانسية في حدود القرن التاسع عشر ان تبعث نوعا من الفردية المشبعة بتدفق الخيال و الاحساس كرد فعل على النزعات التقليدية التي اعتقدت بان الجمال لا يمكن ان يستلهم من مصدر آخر. لقد شكل الاحساس بالطبيعة موضوع استلهام لامحدود لدى انصار الرومانسية و نمو الحياة الاجتماعية ضاعف من الحاجات لدى الأفراد و رسخ هذا فكرة مفادها أنه لا يجب أن نجسد فنيا كل ما نراه بل ايضا ان نجسد الرؤية الفردية التي لا يمكن فصلها عن الطبيعة .

" ان هدف الحرية يجب أن يكون البحث عن الحقيقة كما يتمثلها الفن ، أي الحقيقة التاريخية و الحقيقة التخييلية التي يبدع في الاتجاه التاريخي ذاته. ان مبدأ الفن هو الحقيقة المستقاة من الطبيعة الا أن ثمة حقيقة فنية مختلفة عن حقيقة الطبيعة ." [(1)]. الا ان نظرية الالهام نادرا ما تكون تعبيرا عن القصة الكاملة

للخلق الفني ، و قد عبر ريبو " أن الالهام لا يقدم أبدا عملا
يقوم كنظرية للابداع او العمل الفني فهو يزود كل فنان على
المستخدمة .

ثانيا : نظرية اللاشعور

ان الحماسة المبالغ فيها من جانب الرومانسيين و خصوصا في المسرح شكلت موضوع دراسات لاحقة في مجال علم النفس ، فمحاولة الرومانسيين للتخلص من الصرامة العقلية دعت مدارس علم النفس تقبل على دراسة أشكال الجنون العقلي .

بما أن المعرفة اللاذهنية غلبت على انصار الرومانسية فانها كانت تعني سلطة الخيال على العقل و النفس في آن واحد .فاتجهـت الدراســات الى محاولة سبر اغوار التركيب النفسي للفنان الذي لا يمكن فصله عن الناس بما يصيبهم من محــن الكبت و التخييل، فيلجأ الفنان الى التخييل كوسيلة لاشباع بعض الرغبات [3].

(1)ريمون باير ، تاريخ علم الجمال ، ترجمة ميشال عاصي و ميشال سليمان ، دار نلسن ، بيروت ، 2008، ص 390 .

(2)نقلا عن جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، مرجع سبق دكره ، ص 138 .

(3)يمكن العودة الى دراسة مهمة جدا قام بها بول ريكور على هامش نظريته في ممارسة التأويل و تلخصت هذه الدراسة بكتاب :في التفسير محاولة في فرويد ، ترجمة وجيه اسعد ، دار أطلس للنشر و التوزيع ، 2003 .

قراءة **ريكور لفرويد** تبين على فهم بأن الفن هو الشكل غير الهلوسي و غير العصابي فيغدو العمل الفني من نتاج النوابض الدافعة للاستيهامات بانجاز الرغبات [1] . ان تأويل فرويد لرواية **(فانتازيا)** أو كما تسمى في الأدبيات المعاصرة **(غراديفا)** لكاتبها **فلهلم ينسن** ، يضعنا أمام قصة شاب يسمى **نوربرت هانولد** اكتشف تمثالا في روما نسخ من طبق أصله وجعل منه منحوتة فتاة رشيقة [2].

اعترض فرويد على كاتب القصة عندما سماها **(فانتازيا)** فكان من الأجدر أن يسميها **" دراسة سيكولوجية "** كمحاولة لتمثيل مطابقة شكل من اشكال الحقيقة و تشخيصها في الواقع [3] ، يتفق فرويد مع كاتب القصة على تسمية ونعت بطل القصة بصفة **الهذيان** ، لأنه ينتمي الى فئة الأمراض التي لا تأثير لها على البدن و التي لا تتظاهر الا بأعراض نفسية ، ولأنه يتصف بالاستيهامات التي تتحدد عبر السلوك. يعود فرويد لبطل القصة و يرى أنه امام المنحوتة لا يمكنه أن يتذكر صديقته الطفولية على الاطلاق و مفعول المنحوتة يتأتى من خلال الصلة بانطباع عرفه في طفولته ، فيعود لتدب فيه الحياة و يغدو نشيطا فعالا لكنه لا يرقى الى مستوى الوعي بل يبقى **لاشعوريا** [4].

ان قراءة فرويد لتاريخ الطفولة مرحلة مهمة في اجراءات التحليل النفسي و فهم مستويات الجهاز النفسي التي ستبين لاحقا أن جل التمثلات الظاهرية للأعراض ، هي تعبير عن تباين الأنا و الهو و الانا الأعلى في النمو التدريجي للتكون النفسي عند الفرد ، و على هذه الشاكلة يمكن تفسير الهذيان في أي عمل او ابداع فني على أنه انجاز الفعل لتلك الرغبات المكبوتة أو التي تسببت في غيابها عوامل (كالطفولة ، الحرمان)، و على هذا النحو يستطيع كل من الفنان و جمهوره أن يستمتع دون كبت بحلمه البهيج [5] .

الا أن جيروم ستولنيتز في نقده للنظرية الفرورية في تفسير للعمل في تطبيقاته الفنية قد تحيل الى اعتبار العمل الفني عملا الجمالي للعمل الفني في ذاته .

---

(1) بول ريكور ، في التفسير محاولة في فرويد ، مرجع سبق ذكره ، ص 143 .
(2) سيغموند فرويد ، الهذيان و الأحلام في الفن ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة و النشر، 1978، ص 09.
(3) سيغموند فرويد ، الهذيان و الأحلام في الفن ، ص 47 .
(4) سيغموند فرويد ،الهذيان و الأحلام في الفن ، ص 53 .
(5) جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، مرجع سبق ذكره ، ص 127 .

ثالثا : النظرية العقلية

تعكس وجهة نظر أصحاب هذه النظرية كل اشكال التمسك بالرأي القائل بأن نور العقل و الفكر هو الوعي ذاته ، و هو أصل الارادة في العمل الفني . و يستشهد أنصار الرأي بأن تاريخ الفن يحكي قصة أعمال فنية تحيل الى ايدي فنانين متزنين هادئين ، و الالهام المفاجيء ليس إلا وليد التفكير المضني المتواصل و ان اللاوعي ما هو الا نتاج الوعي [1] .

فغالبا ما كان يربط **كانط بين الأفهوم و الاستيطيقا الترانسدالية** * ، و الفن في نظر **ليوناردو دافينشي (1452 – 1519)** لا يمكن فصله عن العلم ، بل هو تطبيق له مما يضعنا في قلب النزعة العقلية اذ لا يجب أن نولي اهتماما كبيرا للأثر الفني ، بل للفنان الذي يكمن وراء هذا الأثر . ان ليوناردو كنموذج في الفن يعبر عن صبر وتؤد في العلم و العمل ، فقد جعل الارادة شعار المسعى في كل عمل او ابداع فني. **كانط** قد ركز في دراسة الفن و الجمال على مسألة السمو [2] ، و هو شأن من شؤون العقل يعني لامحدوديته مادام العقل هو القوة المطلقة و يمثل المفاهيم التجريدية و الممارسة العملية ، وتتمثل الغاية من كل عمل فني في جمالية كانط من خلال مقولة الادراك ولعل هذا ما جعل تأويل **جون لاكوست** للنص الكانطي يتجه نحو تسميته بـ **العبقرية** قاصدة الملكة التي تنتج " **الأفكار الجمالية** " ، والفنون الجميلة هي فنون العبقرية [3] .

ان **العمل الفني من المنظور الكانطي يتجسد في قوة الحكم الذي يقرر اشكال الادراك العقلي و لا يجب أن يخلو الفهم الكوني الى درجة تجعلنا امام خطاب شعري يتوسط بين القول بكمال المعرفة الكونية التي تنمت مع تزايد فلسفة الحق ، و بين كمال المعرفة الذاتية كما جسدها الشعراء** [4] .

ومن خلال هذه الذاتية زعم كانط انها مفهوم مؤسس للحداثة ، لكن هابرماس سيقرر أن هيجل هو أول فيلسوف يرى في الحداثية مشكلة دعت الفيلسوف الى صياغة نظريته في الجمال سماها " الفن الرومانسي" .

---

(1) ~~علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن رؤية جديدة~~ ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1985 ، ص 40 .

* ينظر ايمانويل كانط ، نقد العقل المحض ، ترجمة موسى وهبة ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1988 .

(2)ريمون باير ، تاريخ علم الجمال ، مرجع سبق ذكره ، ...
(3)جون لاكوست ، فلسفة الفن ، مرجع سبق ذكره ، ص ...
(4)Umberto eco , kant et l'ornithorynque ,édition Grasset , France , 1999 , p 49 .

ان العمل الفني هو تحقيق و ليس تجسيدا بالمعنى الشيئي ، أو بلغة الوعي هو تماهي الذات مع ذاتها أي انعكاس الـوعي على ذاته ، أين يتجدد اليقين بالذات من خلال حركة المعرفة أو المعرفة بما هي أنا [(1)] ، و يلخص هيجل **العمل الفني في كونه مصنوعا انسانيا و ليس منتجا طبيعيا ، و بأنه يخلق من اجل الانسان و يقتبس من العـالم الحسي مخـاطبا الحـواس الانـسانية ، وآخـر ما ينـشده الـعمل الـفني هو التأمل الخارجي** [(2)] ، و ما العمل الفني الا من الروح و يوجد فيها و اذا كان النتاج الطبيعي فإن العمل الفني يقبل الديمومة . ان الأحاسيس التي تتمكن من الالمام بموجودات العـالم عليها أن لا تكون مقيدة بل أن تعطى اللامبالاة سمـة لـ **الارادة** ، أو المتعة الجمالية كما تصورها **شوبنهاور** و اكتمال الفنون مرهون بمقولة الارادة كقصد و بلوغ ونضال من خلال التأمل، ان **كل نتاج او عمل فني يجب أن يبنى على قاعدة هي الإرادة باعتبارها سمة تكتسبها كل الفنون الجميلة** [(3)] .

هذه الخطوط الفلسفية حاول من خلالها أصحابها تلخيص الذهن البشري و تحريره من كل فكر غيبي او اسطوري قد يكتنف العمل الفني.

رابعا : النظرية الاجتماعية

من المقولات التي غلبت على منظري الفن الاجتماعي و المدرسة الاجتماعية عموما قولهم بتعددية الصوت الفني ، والفن هو تعبير حميم عن الجمهور. و لا عجب أن يمثل هذه النظرية رجل مصلح يميل الى القول بالقوة الجماعية للفن ، اسمه **برودون*** ، و الذي يصور الفن كقوة جمالية من قوى النفس و الذات تسعى من خلاله الى تحقيق اكتمالها و هذا لا يتجسد الا في ميدان الحياة الاجتماعية [(4)]، مادامت النفس البشرية لا تكتمل الا بالعدالة كغاية من غايات العمل الفني ، فوجب على هذا الأساس اعتبار كل عمل فني أن يرنو الى غاية هي تأهيل الناس و تثقيفهم و أن يثير اهتماماتهم فيما هو ايجابي لحياتهم .

---

(1) فريديريك هيجل ، فينومينولوجيا الفكر ، ترجمة مصطفى صفوان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 147.
(2) فريديريك هيجل ، المدخل الى علم الجمال ، مرجع سبق ذكره ، ص 143
(3) Arthur schopenhauer , esthétique et métaphysique , LGFrançaise , 1999 , p 168 .
* برودون : رجل مصلح ولد عام 1758 ، كان رجل منطق وتأثر بفكرة التربية الجمالية لشيلر ، توفي عام 1838.
(4)ريمون باير ، تاريخ علم الجمال ، مرجع سبق ذكره ، ص 397.

ان التسليم لمقولة (**الفن بالمجتمع**) يعني أن يكون الفنان واشكال الابداع الفني بمثابة دروس تعلمية للجمهور و قد يتجلى هذا الدور من الدور الوعظي الذي يتجسد بنفاذ الأثر روحيا كنتيجة لما يخلفه الأثر الفني في الوعي الفردي ، ويصبح بمثابة معلم للشعب لأن الفن الاصيل لا يؤدي دوره إلا بقدر ما يعلم

الانسان كيف يسلك تصرفات سليمة و يرتبط بقيم الخير و الج
يجب احلال مثالية الفكرة محل مثالية الشكل وإقامة مثل أ
فثورة الجمالية هي ذات منحى انساني و **غاية الفن الأخيرة هي العدالة اي العلم و الوعي الضميري و على الفن واجب تأهيل الناس و تثقيفهم كما عليه واجب استثارتهم نحو الأحسن و الأكمل و هكذا يكون الفن في أبعاده حسيا تركيبيا ديمقراطيا و مصلحا للقيم** [1] .

و ما يثبت مضمون النظرية الاجتماعية في اسقاطات العمل الفني أن الفن قد يوجد بدون اسم مبدعه بل المشرف على العمل الفني [2] . يقول آلان : **" لكي يتحقق العمل الفني لا بد للفنان من أن يهجر عالم التصور و التخييل و الامكان واحلام اليقظة لكي يمضي نحو عالم الجهد و الصنعة و الحرفة و الانتاج العملي "** [3] ، ان انكار القول بما تضمنه القول كجملة عوامل اساسية تساعد الفنان على ابداع العمل الفني هو اضماره القول بفاعلية المجتمع و السياق الاجتماعي في ايعاز الفنان على التجسيد و الابداع .

خلاصة :

ان حقيقة العمل الفني كونه يخلق عالما مغايرا لعالم الانسان الداخلي بتجاوز الذات مهما كان نوع وشكل الفن ، فتعددت النظريات التي تفسر العمل الفني في تجسيده و تطبيقة لكنها أجمعت كلها على أن الفن هو جزء من الذات الانسانية أي الفن في كينونته كواجب انساني . فلا يمكن اختزال العمل الفني في رؤية من هذه الرؤى و النظريات التي سلف ذكرها ، لأن تعدد و انفتاح النظرة على اختلاف الزوايا كتفسير للعمل الفني انما ينم عن سمة و أصالة في العمل الفني و هي لا محدوديته.

---

(1)ريمون باير ، تاريخ علم الجمال ، مرجع سبق ذكره ، ص 398.
(2)علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن ، مرجع سبق ذكره ، ص 63.
نقلا عن : علي عبد المعطي محمد ، فلسفة الفن ، مرجع سابق ، ص69.

المطلب الثالث : التجربة

تـأصـيـل الـمـفـهـوم

في مفهوم التجربة الجمالية :

عادة ما يميل الانسان في ميدان العمل الفني الى محاولات خلق او صنع و ابداع الجميل ، و هي جـوانب تتجاوز الـذات الانسانية من خـلال التجسيد او التطبيق الابداعي و الثقافي. تركز الذات الانسانية اهتمامها بمواضيعها من خــلال التـفكير و التعقل ، ولعل مجال الفن و الجمال هو من اكثر المجالات الخصبة التي وجدت الذات فيها عرضا لاشكال الابداع و التجسيد .

لا يمكن الحديث عن التجربة الجمالية دون التركيز على حدود العمل الفني ككل ، فالجمال قيمة و العمل الفني كاجراء و الفن باعتباره الأرضية التي توفر للفنان امكـانية التأليف بين العنـاصر كلها ، و اذا كـنا نـبتغي لفظ **التـجرُبة** (برفع الراء) و ليس بكسرها كما اعتاد الدارسون كتابتها او قراءتها حرفيا ، فلأننا نحاول التفريق بينها و بين **التجربة** (بكسر الراء) وهو اللفظ المتداول على احدى مراحل المنهج العلمي التجريبي . و هذا التمييز انما ينم من ضرورة مفادها ان **التجرُبة** تحيل الى صاحبها أي الفاعل فهي بالتالي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية و مشاركة ايجابية تلتقي فيها آثار حسية و غير ذلك لأطراف متعددة [1] .

و مادام الفن مجـالا يمكن الانسان من تصور الجميل و خلقه ، فانه استطاع تشكيل مادة خارجية تستطيع ان تعبر عن الجانب الشعري للعقل الانساني ، ووظيفة الفن كما أبانها ولتر ستيس بأنه يقدم للتصورات العقلية الانســانية ذلك الواقع الحقيقي في التجربة العينية الذي تفتقر اليه باعتبارها تصــورات مجردة. يذهب ستولنيتز الى القول بأنه اذا ما أردنا فهم التجربة الاستطيقية لا بد من فهم الطـريقة التي يعـمل بها **الادراك الاســتطيقي** ، وقد رأينا أن الاعـمال الفنية يمكن ان تدرس و تقوم انحاء شتى [2] . نُظر الى الفن بحسب وجهة النظر التي تفسره على مختـلف الابعاد ، وقد كانت قيمة الفن تقاس بقيمة ما يؤديه من نتائج و يعزى في هذا الصدد للرومانسية خصوصا و ليس حصرا عندما اكدت بعض التصورات التي تفيد بأن الفنان هو شخص متفرد . في حــين نجد **ستيس** يـرى بأن **التجربة الجمالية** تتلخص بامتزاج التصــورات التجريبية غير الادراكية مع المجال الادراكي، فجمال

---

(1) محمد علي ابو ريان ، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة ،مرجع سبق ذكره ، ص 85.

(2) جيروم ستولنيتز، النقد الفني ، مرجع سبق ذكره ، ص 39 .

الفن مثل جمال الطبيعة **لأن كل تجربة استطيقية تشترط ان يجتمع حدان اساسيان هما الشكل العيني الخارجي و المضمون الروحي الداخلي** واي تصـورات بشرية بشرط ان لا تكون مقولات و مدركات معممة تؤدي لظهور التجربة الجمالية [1] .

و يحلل ستولنيتز **التجربة الجمالية** من خلال الموقف الاستطيقي بالقول ان أهم ما في التجربة الاستطيقية هو أنها تجربة نجد فيها رضاء ممارستها لذاتها ، اي ان هذه التجربة ذات قيـمة كامنة ، فنحن نـستغرق في فعـل الوعي ذاته و نجد فيه رضاء و نحن نشعر بقيمة التجربة الاستطيقية في هذه التجربة ذاتها [2] .

و وعي الفنان بتصوراته الذاتية يحتل في التجربة الجمالية باعتباره ينطوي على الفنان الصانع الخلاق و المشاهد من جـهة اخرى ، و الامـتزاج بين هذه العناصر هو ما يشكل حقيقة التجربة الجمالية في ذاتها

، وهنا نستحضر شرط جمالية **التجربة من ستولنيتز بوجوب**
باعتبارهما الأرضية التي يبنى عليها الموقف الجمالي كجزء

التجربة الجمالية تآلف حركتين ، حركة داخلية صادرة من العمل الفني و الثانية هي حـركة تـذوقية يعيـشها الفنان و المتلقي أثنـاء تـذوقهما العمل الفني في الانتـباه و الدهشة للفنان من جهة و الانجذاب و المتعة للمتلقي من جهة اخرى [3] . و بين هذا وذاك أي الواسطة يمكن القول أن ما يغذيها هو عنصر الاحساس بالجمال لأنه متجذر في الفردية لينحو نحو الجمالية . و من العـوامل التي تـساعد عـلى ترقيته هو رسم الأثر نحو الآخر و المنجز الفني الابداعي على العموم اما ان يخدم الغرض الذي أراده له الفنان و اما ان سماته الأثرية تستنج لاحقا حين يصل العمل الى المتلقي و على هذا الأساس **تصاغ التجربة الجمالية على أنها نتاج ذلك التواصل بين العمل الفني و المتلقي وسط سياق فني معين .**

غالبا ما ترتبط التجربة الجمـالية بالتذوق الفـني مـادام ميلا نحو تمثل الوجود فنيا أو بالبحث عن شيء ما يشكل كمطلب جمالي يبحث عنه الانسان في العمل الفني ، انها بالضبط لحظة التوتر التي تتوسط بين العمل الفني و الموضوع الجمالي .

---

(1) ولتر ستيس ، معنى الجمال ، ترجمة امام عبد الفتاح امام ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2000، مصر ، ص 115.

(2) جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 57.

(3) مصطفى عبده ، فلسفة الجمال و دور العقل في الابداع الفني ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1999، ص 74.

المبحث الثاني : كرنولوج

المطلب الأول : الهيرمينوطيقا

المطلب الثاني : النص / الأثر

المطلب الأول : الهيرمينوطيقا

- تاريخية المفهوم
- الهيرمينوطيقا النصية
- الهيرمينوطيقا الحديثة
- التأويلية من الإبستمولوجيا الى الأنطولوجيا

المطلب الأول : الهيرمينوطيقا

نود الإقرار بأن تاريخ التعريفات و الإصطلاحات التي لـ
،شهدت بعض التلفيقات و الأخطاء الاصطلاحية التي سنبينها دون أن نقصيها من دراستنا لأننا نعتقد أن المزج بينها للخروج باستنتاج يخدم البحث هو من صلب الفعل التأويلي الذي نحن منكبون على الإشتغال فيه ،فالحسم في مجال كهذا طوال تاريخ الفلسفة لن ينتهي باختزال المصطلح في فترة زمنية أو سياق ثقافي ما. ان الهيرمينوطيقا كمصطلح لم يظهر إلا في أدبيات الثيولوجي **دانهاور*** كنص متأخر جدا عن تلك الأصول التي يعمد بعض الدارسين العودة اليها ، فوجب التمييز بين البعد الميتافيزيقي لتفسير المعاني مثلما جسده رسول الآلهة هرمس ، وبين الهيرمينوطيقا الحديثة و المعاصرة كتصورات جديدة لفهم و تفسير النصوص على اختلافها ،. فالتأويل الهرمسي لم يرق تماما في الاستعمال القديم بقدر ما تم التركيز على الدلالات التي يمنحها الاستعمال المعاصر، فتقترح الباحثة في مجال الترجمة **سوزان رينجلر** أنه من الضرورة التمييز بين mantiké التي تعني فن معرفة الغيب كعمل العرافين و السحرة ، و hermeneutiké التي تحيل الى فن فهم و شرح نصوص هوميروس و الأقدمين ثم طالت النصوص الكلاسيكية و غيرها[1] .

وهنا نشير الى غياب تفسير اكاديمي في مجال الأبحاث العربية و الإسلامية سوى جهود بعض الباحثين[2]،عمد الدارسون على الأغلب أن الهيرمنوطيقا هي فن التأويل ، لكن هل يجب علينا أن نختار الهيرمينوطيقا أم التأويل ؟

اننا نميل الى القول بأن الهيرمينوطيقا كمصطلح غالبا ما يشير الى ترجمة صادقة و حرفية لـ : **herméneutique** ، في حين أن لفظ " **التأويل** " هو صيغتنا التي نعبر بها في فضائنا العربي و الإسلامي[3]،عن تلك الأمورو القضايا التي عنيت بها الهيرمينوطيقا في الخطابات الأخرى (كالمسيحية و اليهودية) ثم انتقلت الى المجال الفلسفي كما عبرت عنها الرؤى و التنظيرات في النصوص الفلسفية و النقدية سواء الحديثة أو المعاصرة في أوربا على وجه الخصوص .

---

*دانهاور : ثيولوجي حديث ولد عام 1603 ، ألف كتاب " فكرة المفسر الجيد " كلوغوس جديد ، توفي عام 1665.

(1) Suzanne ringler , sous le regard d'hermes , un article publier dans, hermeneus , revue de traduction et interpretation , N^0 01 , 1999.

(2) ننوه بالجهود القليلة التي قام بها بعض الباحثين العرب مثل دراسات نصر حامد ابوزيد و محمد أركون ، التي بحثت عن جذور و أصول بنيوية و تفكيكية داخل اللغة العربية بالعودة الى تأويلات عقلية لمفردات النص القرءاني.

(3) استخدام لفظ (التأويل) بهذه الصيغة هو استعمال من صلب اللغة العربية كما ورد في النص القرءاني بقوله تعالى: " ..و يُعَلِّمُكَ مِن تَأوِيلِ الأحاديث .." الآية 06 من سورة يوسف ، فلا نجد مثلا في التداول العربي و الإسلامي حضورا للفظ " هيرمينوطيقا " و غالبا ما ينصرف الباحثون عن هذا التمييز.

تاريخية المفهوم :

التأويل الهرمسي :

يعتبر لفظ الهيرمينوطيقا نقلا حرفيا في الترجمة العربية لمصطلح herméneutique ، و من خلالها يحاول بعض الباحثين المحافظة على روح المصطلح قبل شرحه أو تعريفه.

و نود الإشارة قبل التحليل الايتيمولوجي لمصطلح herméneutique، أن بعض الباحثين قد آثر ترجمة المصطلح إلى هيرمينوسيا بدل هيرمينوطيقا، لأننا عندما نترجم مصطلحات من قبيل romantique بردها إلى اللغة العربية نقول الرومانسية ، و من هنا يجدر بنا التصريح هيرمينوسيا على وزن رومانسيا ، فنخص بالذكر ترجمات الباحثين المغاربة (عبد السلام بنعبد العالي، فريد الزاهي ، سعيد بنكراد).

و في دراسة معاصرة في مجال فلسفة التأويل ، آثـر الباحث المغربي **عبد الله بريمي** أن يترجم المصطلح بهيرمينوسيا نسبة إلى بيري هيرميناس peri-hermenias الذي اختاره أرسطو عنوان أحد أبحاثه حول منطق القضايا. فقد كان غادامير يعود الى هذا ليعطي للإشكالية الهيرمينوسية بعدها التاريخي و الفيلولوجي ، ويميل الباحث لترجمة المصطلح الى الهرموسية للمزج بينها و بين هرمس (الهرمسية)[1] ، في حين يذهب أشهـر متخصص في الهيرمينوطيقا المعاصرة، جون غروندان **jean grondin** إلى القول بأن مصطلح إلى القول بأن مصطلح herméneutique مشتق من الفعل اليوناني herménúô الذي يحتمل أحوالا كثيرة من قبيل : ترجم و فسر و شرح و عبر.[2]

و يمكن القول أن ترجمة اللفظ من الإنجليزية هو الدلالة على الكلمة اليونانية hermeneus) للاشارة الى هرمس) ،التي تعني المفسر أو الشارح . و في الأسطورة اليونانية كان هرمس رسول الآلهة بحيث عرف الاغريق منذ وقت بعيد أن الوسيلة أو الواسطة medium يمكن أن تكون هي الرسالة message ، ويشير سقراط في محاورة كراتيلوس مثلا أن هرمس الإله الذي خلق اللغة و الكلام يمكن أن يكون مؤولا interpreter [3] ، فقد كانت مهمته اذن الوساطة بين العالم الإلهي و العالم البشري فسمي بالإله مثلث العظمة trismégiste .

---

(1)ينظر الى دراسة قيمة للباحث المغربي في مجال فلسفة التأويل ، بريمي عبد الله، السيرورة التأويلية في هيرمينوسيا غادامير و ريكور، اصدارات دائرة الثقافة و الاعلام ، الشارقة ، 2010 .

(2)غروندان جون ، أصول التأويلات و فصولها ، ترجمة و تعليق محمد المفيد ، مدارات فلسفية ، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب ، العدد السابع ، ص78.

(3)كورنز هوي دافيد، الحلقة النقدية(الأدب و التاريخ و الهيرمينوطيقا الفلسفية)، ترجمة خالدة حامد ، مركز الانماء الحضاري، 2008 ، ص 11 .

يقع على عـاتق هـرمس دور المجـدد régénérateur ، أين يلعـب دور الـرسول أو حتى الكاذب المحتال [1] **إلا** أن الرؤى و التفسيرات الهرمسية بشكل عام تنزع نحو بعد عقائدي- ميتافيزيقي تنطلق من الإعتقاد المطلق ، فالفضاء اليوناني انطلق في تجاربه التفكيرية الأولى من مـنطق لا يخرج عن اطـار المـلاحم و الأساطير، و هذا ما تدل عليه خصوصا محاولات الرواقية تفسير النصوص من خلال اللغة المجازية بحيث كان الهدف فهم المعاني المضمرة في الأساطير الهوميروسية. لكن و بعد انتفاء و غياب

هرمس احتاج العصر الحديث على الهيرمينوطيقا لتعنى بمعن
بمنهجية تأويل النصوص[2].

الهيرمينوطيقا الجديدة : (الانفتاح على النصوص)

كان النشاط التأويلي يتناول منذ نهاية العصر القديم الكتاب المقدس، وتطور ابان القرن الوسيط و قد غلبت على محاولات التفسير أربع مستويات:

1- المعنى الحرفي (أين يتم القبول بالمبدأ اللغوي و النحوي ، كان القصد منه الاصلاح الديني)

2- المعنى المجازي (وهذا ما تجسد من تماثلات بين العهد الجديد و العهد القديم) باظهار الاعتقاد أن كلمة الله روحية و يمكن أن ينظر أليها فقط الرجل الروحي.

3- المعنى الاستعاري (بالانطلاق من نسق أخلاقي ينسجم و السلوك الانساني).

4- المعنى الباطني (أي ارساء فكرة الأخروي على أنها وحي من السماء) و هذا بقبول المباديء و التصورات الخارقة و المعجزة و كأنها حدثت فعلا.[3]

و قد أخذت النظرية الهيرمينوطيقية فيما بعد تحاول رسم أطر يتحرك فيها التأويل الجديد، يتحدد على شاكلة الصرامة التي تعرفها العلوم الدقيقة ،أخذت الهيرمينوطيقا بعدا اشكاليا فلسفيا محاولة من أصحابها تفسير شروط امكانية الفهم[4].

---

(1) Voir antoine faivre (d'hermés mercure à hermés trismégiste) dans : Herzfeld claude , la littérature dernier refuge du mythe,édition l'harmattan,2007.

(2) كورنز هوي دافيد، الحلقة النقدية (الأدب و التاريخ و الهيرمينوطيقا الفلسفية)، ص 12.

(3) ينظر في : فيرناند هالين، التأويلية ضمن (بحوث في القراءة و التلقي)، ترجمة محمد خير البقاعي ، مركز الانماء الحضاري، ط 1 ، 1998 ، ص 13 .

(4) بعدما سيطرت مقولة التفسير على معظم اشكال التأويل القديم ، بدأت الجهود تنصب على عملية الفهم كمحاولة جادة لتجاوز التعبيرات المجازية أو الميتافيزيقية من جهة ، و للاقتراب من الجانب التطبيقي و اللغوي للنصوص (اعتمادا على ما أحرزه العلم بالمقابل كاستخدام الفيلولوجيا مثلا) .

و في الوقت الذي بدأت العملية الهيرمينوطيقية تشق لنفسها حدود النظرية ذهب الباحث سعيد توفيق لاعتبار مصطلح الهيرمينوطيقا hermeneutics الذي ينتهي بـ (ics) أنه يشير في الأصل الى **نوع من العلم او المجال المعرفي الذي يقوم على مجموعة من القواعد التي تحكم تفسير النصوص**، مثلما نستخدم logic بمعنى (علم المنطق)، أو physics بمعنى (علم الفيزياء) ، فنحن هنا نشير بـ ics الى نظام أو مجال معرفي معين[1]. و لو أن التفسير قد اعتبر شعار الهيرمينوطيقا الحديثة اعتمادا على المباديء اللغوية و التاريخية و الاجتماعية ، بالاضافة لإرهاصات النهضة و النزعة الانسانية ، فانها عوامل اطلقت العنان لضرورة التغيير، فارتأى البعض أن التغيير لا يستقيم الا بـ " **فهم** " الكتاب المقدس ، و فهمه لا يكون إلا بالاعراض عنه لأن معانيه جلية بذاتها.

فقد كانت المنهجية التي اقترحها إليريكوس فلاسيوس **flacius illyricoss** ، تساعد على اعادة تعريف المعنى الحرفي و على اعادة وصفه و لو في النصوص الأكثر غموضا و عمل فلاسيوس على

تجاوز الدوغمائية الكنائسية من خلال رفع شعار مارتن لوثر
لذاتها ، أو النص بذاته . و عرفت الهيرمينوطيقا تطورا كبيرا
غير دينية [2].

- **التأويلية الحديثة :**

يقر جون غروندان في كتابه **l'herméneutique**، أن مصطلح الهيرمينوطيقا بصيغة ***hermeneutica*** ما كان ليرد في أدبيات العصر الحديث الا بفضل رجل ثيولوجي هو يوهان كونار دانهاور ، وكان يقصد من وراءه فن التأويل فذكره على وجه الخصوص في كتابه **" التأويليات المقدسة "** الصادر عام **1654** ، و كن يرمي **دانهاور** الى التأكيد على أن المعنى الذي يقصده الكاتب قد يكتنفه الغموض ، و المؤوِل من خلال التفسير يسعى الى فهم المعنى [2].

ان انفتاح عصر التنوير على العقل كثورة جديدة ألقت بظلالها على كل اشكال التفكير الأخرى ، لم تكن لتترك هم النص المقدس جانبا ، و قد تم استبدال القراءة المقدسة بقراءة شكّية بدأ تفسير الكتاب المقدس حينها يخرج عن أسوار الكنيسة ليدخل حيز **الهيرمينوطيقا النقدية.**

---

(1) سعيد توفيق ، في ماهية اللغة و فلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1، 2002 ، ص 84.

(2) فرانسوا راستيي ، فنون النص وعلومه ،ترجمة ادريس الخطاب ، دار توبقال للنشر ، ط 1 ، 2010 ، ص 47 .

(3) Jean grondin , l'herméneutique , puf, 2e édition , 2008 , p 09 .

فقد كتب شلايرماخر كتبا عديد نشر معظمها بعد وفاته مثل: في الجدل **(1839)** ، في الإيتيقا **(1836)** ، في الإستيطيقا **(1842)** ، لكن ما يهم على الغالب هو محاضراته حول الهيرمينوطيقا التي كتبها في حين تكوينه الفكري خلال تواجده في هال **halle** ، كأستاذ للثيولوجيا عام **1804**، و وجوده في جامعة هال آراء مع العديد من الأساتذة الذين غلبت عليهم أفكار التقوى و الورع ، ما كان ليجعل شلايرماخر يعرض افكاره الهيرمينوطيقية آنذاك، و خلال الفترة التي قضاها بين جامعة هال و برلين كان يخط في عديد محاضراته رسما لنظريته في الهيرمينوطيقا . لم ينشر سوى محاضرة ألقاها في برلين عام **1829** ، حول مفهوم الهيرمينوطيقا عند وولف بناء على تنقيحات آست . فوولف **(1679- 1750)** قد حظر من جامعة هال عام **1723** لانكاره ضرورة الأسس المسيحية لعلم الأخلاق كان من العوامل التي أجلت كتابات تلميذه شلايرماخر عن الظهور الى ما بعد وفاته . قام تلميذ شلايرماخر و هو لوك **lücke** عام **1838** بنشر خلاصة أفكار أستاذه في كتاب عنوانه ***herméneutique et critique*** ، و هو بمثابة قراءة جديدة و نوعية للعهد الجديد ، و لم يخرج شلايرماخر كغيره من كبار المنظرين للهيرمينوطيقا في اعتماده ببالغ الأهمية على الجانب البلاغي.

" الفهم الفردي مشروط بالفهم الكلي ..و ما لايمكن فهمه لغويا يمكن فهمه من خلال السياق اللغوي"[1] من هنا يعتمد شلايرماخر على مقول الأفكار المسبقة التي تحيط بالمؤلف،و **" الكلمة التي تظهر على أنها موضوع يمكن فهمه لا يتم الا اذا تعاملنا على أنها جزء من الجملة ككل و التي تمثل**

نفس الموضوع ..لأن الفكرة العامة لها تأثير على جزئيات ا
و لكل نقطة منها أثره على الكلام " [2]**.** يركز شلايرماخر ع
ينفتح الفهم الكلي على الذات ، و لا يجب أن نغقل في حديثنا عن شلايرماخر الأصول الرومانسية التي ورثها عن عن شليغل بالخصوص ، بحيث نجد صدى الرومانسية غالبا على نظرية شلايرماخر الهيرمينوطيقية ، فهو يركز على تجنب الاطار المادي للغة و يعطيها بعدا شكليا وظاهريا فهي تجسيد معنوي و مجرد لفكرة ما و تعبر عن ادراك ما. و يصبح الفهم بمثابة اعادة تذهن اللحظة الخلاقة التي فاض عنها المعنى و توجه فيها الوعي الى موضوعه [3].

---

(1)Schleiermacher FDE , hermeneutics and criticism ,translated and edited by andrew bowie , press syndicate cambridge , 1998 , p 237.
(2)Schleiermacher FDE , hermeneutics and criticism , p 238 .
(3) محمد شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء- بيروت ، 2002 ، ص 34 .

عنيت نظرية شلايرماخر بالضوابط اللغوية الفيلولوجية التي يهتم بها تفسير النصوص و يجب أن يعكس فعل الفهم شكل التعبير لما يجب أن يكون الوعي قد قصده و هو صلب و مضمون الخطاب. من هنا كان لابد من أن تعقد الهيرمينوطيقا رابطا أساسيا مع تقاليد الرومانسية التي نشأ في أكنافها شلايرماخر و هو اللجوء **للفن** باعتباره مدخلا مهما من مداخل التعبير الرومانسي ، و المعرفة التي تنشأ عن طريق الجانب الفني للهيرمينوطيقا تكون مفيدة بإبعاد الشوائب و الأخطاء [1] .
كل هذا كان مدعاة لأن يقول شلايرماخر بالتأويل التقني ليشير به الى الجانب النحوي في فهم القصدية الذاتية للمؤلف، اعتبرت نشأة الهيرمينوطيقا هي **" فن الفهم ".** ، فالفن يشير الى الشاعرية و الجمالية التي تتخلل النشاط التفسيري للنص ، فاللغة تحمل صفة الشاعرية و جرسا موسيقيا له أثر خاص أثناء القراءة [2]**.** و ما عملية الفهم الموضوعي الا انعكاس للجانب البلاغي الذي ينسجه الخطاب النصي .
بدأ دلثاي* مما انتهى به شلايرماخر ، ففيلسوف الحياة دلثاي عمل جاهدا على موضعة الفهم كشكل من أشكال العلم الإنساني ، و يتجسد هذا بطرح مفاهيم التجربة و المعيش والتعبير كمفاهيم تختلف كليا عن مفهوم التجربة العلمية التي تخص العلوم الطبيعية .
رأى دلثاي أن النص هو التعبير عن أفكار المؤلف و مقاصده و ينبغي للمُؤول أن يحلق في أفق المؤلف ليعيش الفعل الابداعي مجددا، و بغض النظر عن الاختلاف الزمني تتمثل الصلة الأساس بين المؤلف و القاريء في أن كليهما يحمل صفة انسانية أي البنية السيكولوجية و التي من شأنها أن تشكل القدرة الحدسية على التقمص مع الآخرين ، و فهم الذات هو بطريقة أخرى التجربة المعاشة أي ممارسة المقاصد المعطاة من خلال الوعي الذي لا يحيا أثناءه الفرد " في" العالم ، وانما يحيا " العالم " كعلاقة انتماء [3]**.**
ان عملية فهم النص هي حاصل تفاعل بين النص و أفق المؤول ، وتتجدد القراءة بتنوع المعنى دون الخروج عن المقاصد الأولية للمؤلف .

(1) Schleiermacher FDE , hermeneutics and criticism , p 241 .
(2) Ipid , p 238 .

* دلثاي فلهالم ، ولد في بيبرخ عام 1833 حصل على الدكتوراه من جامعة برلين عام 1824 و بعد ثلاث سنوات عين استاذا للفلسفة في جامعة بازل ثم انتقل الى كييل و عاد الى برلين ، من أهم كتبه (العالم الروحي) و كتاب (وجهات نظر العالم) (المعنى في التاريخ) و ايضا كتاب (مدخل الى العلوم الانسانية) ، توفي عام 1911.

ان التجربة المعاشة كما يتصور دلتاي تقتضي من المؤول فعل الفهم لأنها تنتمي الى مجال العلاقات الانسانية أما التجارب العلمية فتقتضي فعل التفسير لأنها تختزل ظواهرها بعد دراستها بوضع القوانين التي تفسرها ، من هنا كانت الهيرمينوطيقا هي اساس العلوم الروحية و هنا تتجلى أهمية الرومانسية في الدعوة الى الرجوع للحياة و عيشها كخبرة [1] .

يرى دلتاي أنه عندما نكون بصدد الظواهر الانسانية " نفهم اكثر مما نعرف " ، وان الفهم ينشأ من اهتمامات الحياة العملية حيث يعتمد الناس على الاتصال بينهم ، و يستخدم دلتاي كلمة " الفهم " لتعني اجمالا النظر في عمل العقل البشري أو كما يقول " اعادة اكتشاف الأنا في الأنت "[2] .

خلاصة : ترى النظرية الهيرمينوطيقية في القرن التاسع عشر (ممثلة في شلايرماخر و دلتاي) ، أن الفهم هو عملية بناء سايكولوجي و موضوع الفهم هو معنى النص الذي يضعنا أمام الحاضر بوصفه تعبيرا عن ماض قد تعذر بلوغه ، الا من خلال بناء جسر بين هذا الحاضر(القاريء) و ذالك النص (المؤلف).

المؤلف وصلاحية التأويل :(هيرمينوطيقا هيرش *)

تعاطف هيرش مع مفهوم الشعور الداخلي للتقمص الذي بلغه دلتاي ، لكن و تزامنا مع ارهاصات الظاهراتية (الفينومينولوجيا) ، أصبحت الهيرمينوطيقا تتجاوز فعل التأويل الى العناية بوصف المعاني ، و برز كتاب مهم جدا لهيرش بعنوان **المشروعية في التأويل** ***validiity in interpretation*** ، الذي بين أن نموذج الوصف الظاهراتي الهوسيرلي يمكن أن يستخدم لمعالجة النصوص الأدبية [3].

يقر هيرش بالصعوبة التي تنتج عن التسليم بفكرة " **معنى موضوعي** " لأي قراءة أدبية ، فاعادة البناء السيكولوجي تتولد عنها صعوبات فلسفية . فيزعم أن " المعنى يعد شأنا من شؤون الوعي و ليس من شؤون الكلمات " [4]، و العلاقة التي تنشأ بين المؤول و النص الأدبي هي علاقة تثمر المعنى من خلال توظيف متجدد للألفاظ.

(1) بومدين بوزيد ، الفهم و النص ، دراسة في المنهج التأويلي عند شلايرماخر و دلتاي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 ، ص 94 .
(2) نقلا عن محمود سيد احمد ، دلتاي و فلسفة الحياة ،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،ط2، 2005 ،ص28.

* هيرش اريك دونالد ، ناقد أدبي و اكاديمي أمريكي ، ول
جامعة بيل عام 1957 ، و هو عضو في الأكاديمية الأمر

(3)هيو ج سلفرمان ، نصيات بين الهيرمينوطيقا و التفكيكية ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ،

(4)كورنز هوي دافيد، الحلقة النقدية (الأدب و التاريخ و الهيرمينوطيقا الفلسفية) ، ص 41 .

استنتاج : جل التنظيرات الهيرمينوطيقية في حدود القرن التاسع عشر عملت على تجاوز التأويلات الميتافيزيقية ، بطروحات جديدة للفهم والتفسير و ربطها بالتاريخ و الشعور الداخلي ، أخذت بكل هذا تقترب من البعد الأنطولوجي .

الانتقال بالهيرمينوطيقا من الابستمولوجيا الى الأنطولوجيا :

يعتبر هوسرل مؤسس الفينومينولوجيا (الظاهراتية) و في نفس الوقت يمثل وريثا لفلسفة الحياة متأثرا بدلتاي ، الا أن اهتمام هوسرل بمسائل المعيش و الحياة النفسية و الشعور جعله ينفر من القراءات التأويلية للنص في ابعاده التقنية و اللغوية ، و لا يعدو التأويل كونه مجرد تقنية في الوصول الى جوهر الأشياء او الى القصدية المتعالية الكامنة في النص [(1)] .

هذا الفراغ اتاح لـ **ريكور** التساؤل في حديثه عن مهمة الهيرمينوطيقا قائلا : بدل أن نسأل عن (**كيف نعرف ؟**) جاز أن نقول : **ما نمط كينونة تلك الكينونة التي لا توجد إلا في الفهم ؟** [(2)] .

في سنة **1927** ظهر كتاب غاية في الأهمية بعنوان **الوجود و الزمان** لفيلسوف لا يمكن تجاهله في معرض كل حديث عن الهيرمينوطيقا المعاصرة ، وهو **مارتن هيدغر** الذي يتجاوز كل التنظيرات السابقة في تصريحه بأن الهيرمينوطيقا تعنى بمهمة التأويل و يتعين على فعل التأويل أن يموقع نفسه في علاقة بالكينونة [(3)]. يمزج هيدجر بين التأويل و البعد الأنطولوجي للكائن (الانسان) ، ففهم الوجود يتم من خلال تأويل **الدازاين***(الكائن الموجود في العالم) باعتباره كائنا منفتحا على الوجود، و الكائن في تعاليه يستند الى المحايثة[(4)] اذ لم يعد فعل الفهم عملية معرفية بل حالا من احوال الوجود [(5)] . لن نطيل في هذا الجزء من الدراسة بعرض مفصل لوجهة نظر هيدغر ، لأننا سنخصص أجزاء لاحقة لعلاقة الهيرمينوطيقا بالفينومينولوجيا.

(1)محمد شوقي الزين ، الازاحة و الاحتمال ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 ، ص 58 .
(2)هيو ج سلفرمان مرجع سبق ذكره ، ص 36 .
(3)ينظر في بول ريكور ، مهمة الهيرمينوطيقا ، ترجمة خالدة حامد ، مجلة نوافذ ، النادي الأدبي ، جدة العدد 22 ، 2002 ، ص 65.

* الدازاين :(**dasein / da-sein**) ، تعني تسمية الانسان في ماهيته و اصله و مأتاه المآلي من حيث هو كنهيا " هنا " الوجود و " مجلاه" عبره تتحقق حركة " العلو " أو " الابيكينا " الأفلاطونية بين صعيدي الكائنية و الكينونية . انظر مصطفى كمال فرحات ، صروف الكينونة بين ليفيناس وهيدجر ، حوليات الفينومينولوجيا و التأويلية ، منشورات دار المعلمين و دار سحر للنشر ، تونس ، العدد 1-6 ، ديسمبر 2006 ، ص 15 .

(4)Jean greisch , phénoménologie matériel et phénoménologie herméneutique , annales de phénoménologie et d’herméneutique, p de l’ens et édit sahar ,tunisie ,vol1,2006, p 10 .

(5) جون غروندان ، اصول التأويلات و فصولها ، ص

و في الوقت الذي غابت فيه فاعلية النقد داخل الهيرمينوطيقا أجاب **غادامير*** عن الأسئلة المستعصية في مسائل الحقيقة و المنهج ، و على حد تعبير ريكور فان فيلسوف هايدلبرغ يقترح أن نخوض الجدل الخاص بالعلوم الانسانية من خلال الأنطولوجيا الهيدغرية مع رؤية جديدة للتوجه الشعري في الفلسفة . يطرح غادامير منتقدا مسألة الوعي الوثوقي عند سابقيه ، مفاهيم جديدة من قبيل الاغتراب و التماسف الذي يجب أن يلحق بدراسات العلوم الانسانية و يتابع غادامير الجدل بين الابتعاد التغريبي و تجربة الانتماء عبر أفلاك (مدارات) التجربة الهيرمينوطيقية الثلاثة : **الفلك الجمالي** ، و **الفلك التاريخي** ، و**الفلك اللغوي** [(1)] .

عمل غادامير على نقد الرؤى و الأسس التي قامت عليها محاولات علمنة العلوم الانسانية، و مطابقتها بنظيرتها من العلوم الطبيعية. و نقد العلوم الانسانية هو نقض التصور الساذج حول مفهوم الحقيقة ، هذا التصور الذي ساد لمدة عقود طويلة حاول ان يوهم بتطابق المنهج و الحقيقة [(2)] .

و يتجاوز غادامير هذه الصرامة التي قيدت التنظيرات الهيرمينوطيقية بمقولات الفن ، الممارسة الفنية ، الشاعرية ...، و فعل التأويل يغدو بمعنى من المعاني فعل اعادة الخلق [(3)]. و في احدى المحاضرات التي كان يلقيها غادامير و ترجم الباحث المغربي محمد هاشمي جزء منها يقول غادامير متحدثا عنت مشروعه التأويلي: " توضح أن التأويل ملزم باكتشاف ما يتوارى خلف ذاتية الأراء "[(4)] .

* **غادامير هانز جيورج** : فيلسوف ألماني ولد بماربرغ عام 1900 ، نشأ في بريسلاو انتقل والده استاذا باحثا الى جامعة ماربورغ ،أين دخل غادامير لدراسة الأدب و الفن والتاريخ و الفيلولوجيا ،لكن سرعان ما تعرف على الكانطية الجديدة و الأفلاطونية على يد الأستاذ بول ناتورب ، اكمل دراسته بالدكتوراه عام 1922 حول لذة الحوار الأفلاطوني ، صيف 1923 انتقل غادامير لملاقاة هيدغر أين وجد أستاذا يجدد نظرة جريئة حول أرسطو، و صار مساعدا له في جامعة ماربورغ. استدعي عام 1938 لكرسي الفلسفة بجامعة ليبزيغ ، ثم شغل عام 1949 منصب كارل ياسبرس في جامعة هايدلبيرغ و بقي هناك حتى تقاعد عام 1968 ،و في الفترة بعد 1950 وهب محاضراته للتركيز على موضوعات شكلت جزءا مهما من كتابه " **حقيقة و منهج** " ، عمل على احياء فكر هيجل و بقي يبحث و يلقي مداخلات على هامش الملتقيات الفكرية و حظي بحفل تكريمي ضخم بجامعة هايدلبيرغ عام 2000 ، تقديرا لأعماله و كتاباته التي نذكر منها : بداية الفلسفة ، الفلسفة التأويلية . طرق هيدغر ، و كتب اخرى ، توفي عام 2002.

(1)بول ريكور ، مهمة الهيرمينوطيقا ، ص 80 .

(2)محمد شوقي الزين ، الازاحة و الاحتمال ، ص 66 .

(3)فريد الزاهي ، النص و الجسد و التأويل ، افريقيا الشرق ، بيروت- الدار البيضاء ، 2003، ص 105 .

(4)هانز جيورج غادامير ، الأسس الفلسفية للقرن العشرين ، ترجمة محمد هاشمي ، مدارات فلسفية ، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب ،العدد السابع ،ص 15.

المطلب الثاني : النص / الأثر

ايتيمولوجيا النص
من النص إلى الأث
بين الأثر الأدبي و الأثر الفني

مفهوم النَّص :

و لأن نظرية التأويل أو الهيرمينوطيقا كما جسدت وقفتنا السابقة ، تحيلنا الى القول بأنه لا يمكن أن يقوم أي نشاط تأويلي الا بوجود موضوع التأويل نفسه ليبرزها شيء النص كمادة يضطلع عليها التأويل .
قبل تعريف النَّص، ينبغي التأكيد على ان هذا الاخير و باجماع الدارسين يتحدد مفهومه في علائقيته او في المفاهيم المقاربة له و التي تلازم اي تعريف للنص ، نجده يقترب من الفلسفة و لا يبتعد عن الأدب مثلا نجده نصا في ذاته ، ونجده نصا يقبل التأويل من جهة اخرى و على اساس هذا التقارب المفصلي نتساءل :
ما هو أو (ماهية) النَّص ؟ كيف يتم انتاج النَّص ؟ ولماذا يكتب النَّص ؟ و هل يتحدد في المكتوب ام في المنطوق ايضا ؟ ثم كيف يقرأ النَّص ؟ هل يفهم في ذاته ؟ ويحيل على كاتبه ؟ ام يفهم في امتداده ؟ بتجاوز كاتبه ؟ هل يمكن للنَّص ان ينضبط امام القراءة ؟ و هل يمكن الحديث عن أثر النَّص و كيفية تلقيه ، كمحاولة لاكتناه النَّص ؟
في كل محاولة لتعريف مصطلح **" النَّص "** ، يجب الاقرار بأن المفاهيم لم تكن تعني نفس ما اصبحت تقوم عليه الدراسات على اختلافها ، و من هنا يشير الباحث عبد المالك مرتاض أنه : **لولا أن النَّص مصطلح أدبي متداول اليوم بين النقاد العرب لما كان له في اصل الوضع اللغوي اي دلالة قاطعة ملائمة للوظيفة التي ينهض بها في حضن الابداع** [(1)] . ليتحدد معنى النص في الاستعمال القديم ليشير الى معان لم تخرج عنها تقاليد القدامى : فقد يأتي بمعنى الرفع و الاظهار في قول العرب : نصت الظبية جيدها بمعنى رفعته ، و قد يعتمد بمعنى الفضيحة و التشهير كقولهم : وضع فلان على المنصة اي غاية في الفضيحة ، و قد يأتي النص في الاستعمال اللغوي القديم بمعنى السؤال و الاستعلام ، و آخر الاستعمالات القديمة هو كون النص دلالة ظاهرة من قول او كلام كقول الفقهاء : لا اجتهاد مع النص ، نص السنة بمعنى مادة ظاهرة على حكم من الأحكام [(2)] .
هذه المعاني التي سلف ذكرها في المعاجم العربية ، لا نجد فيها بحسب الباحث ما يدل على معنى النَّص بالمفهوم النقدي الحديث .

(1) عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، دار ال
ص 218 .
(2) عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، ص 219.

و يروم الراحل نصر حامد ابوزيد الى ضرورة التمييز في الاستعمال اللغوي بين اللغات الأوربية و اللغة العربية ، فاستقراء الدلالات المتعددة في **لسان العرب** او كما سلف ذكرها في تصنيف الباحث مرتاض ، يمكن القول ان الدلالة المركزية للدال " **نًص** " هي الظهور و الانكشاف و هذه الدلالة لا تزال بارزة في الاستخدام اللغوي المعاصر [(1)] .

و قد انتقل هذا التغير الدلالي لـ " **نًصْ** " من التدليل الحسي الى التدليل المعنوي ، و لعل ادبيات المفسرين المسلمين غنية بما يعني ان **النًص قد صار البيِّن بذاته و الواضح الذي لا يحتاج الى بيان آخر** . و هذا ما شاع في الكتابة العربية كما في الكتابة الصوفية ، و الانتقال من مجال اللغة الى مجال انتشار الدال في مجال الثقافة العربية قبل الاسلام ، فلا يمكن البحث عن مفهوم النص كما هو الآن الا بتحليل دال " **التأويل** " ، و هو الذي يمثل الوجه الآخر للنص في فهمنا المعاصر ، فيخلص حامد ابو زيد الى تعريف النص بقوله انه : **سلسلة من العلامات المنتظمة في نسق من العلاقات تنتج معنى كليا يحمل رسالة** [(2)] .
تمثل العلامات المنتظمة جملة من البنى أين تتنوع الدلالات ليصير النًص تركيبا من العلاقات يكون من خلالها موجودا ضمن ميدان محدود في رواية او قصيدة ، و يكون متعلقا بميادين خارجة اي مجموعة معينة من العلاقات [(3)] و بهذا يتموضع **"النًص"** فيشتغل عند نقطة تقاطع السيمياء و الهيرمينوطيقا.
يرجع رولان بارث كلمة **نًص** كترجمة عن الأصل (**texte**) الى ما يعني النسيج (**tissu**) بحيث يتولد النص من انتاج هذا النسيج (الذات) و نود أن نشير الى ان كلمة نسيج هي ما يرتد في الفرنسية الى (**texure**) لكي يقصد بها الخيوط المجدولة المتشابكة التي تضع في تضافرها نسيجا ز هنا تشتغل عناصر العمل الأدبي كالوزن ، الصور ، الاستعارة ، القافية ، اللون الانفعالي و على اساس هذا الاشتغال يتركب هيكل النص [(4)] .
يحمل النًص بالمعنى النسيجي دلالة الانتاج على المستوى الثقافي و الايديولوجي باختلاف اللغات ، انه يشكل ملتقى ثقافات متعددة .

---

(1) نصر حامد ابو زيد ، النص السلطة و الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، 1995 ، ص 150.
(2) نصر حامد ابو زيد ، النص السلطة و الحقيقة ، ص 169 .
(3) هيو سلفرمان ، مرجع سبق ذكره ، ص 119 .
(4) ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العالمية للطباعة و النشر ، تونس ، 1986، ص 383 .
هذا النسيج يوصف بأنه انتاج بحيث يقف المعنى داخل النسيج . تنحل الذات داخل النسيج ، **تعرف نظرية النص بأنها علم صناعة نسيج العنكبوت** [(1)] .

فالذات تكشف و تتكشف و تنكشف من خلال هذا النسيج النص
العلامات فهو بهذا المعنى تـركيب بـين وجهين: وجــه الدال
النص في الدراسات اللاحقة فيما بعد لانفتاح النص على مقولتين هما : الكاتب و القاريء. يمكن من هذه الزاوية النظر الى النص في تعدديته (الكتابة و القراءة) بوصفه خطابا لا يتناهى و كلاما لا يمكن قفله ، فالقراءة تتعامل مع النص كفضاء مفتوح تنقب فيه عن امكاناته الفكرية او عن ثروته البيانية و تحاول استثمار طاقته التفسيرية التنويرية (2) .

ان النَّـص هو منظومة تستدعي فعل الـقراءة و التي لـولاها لاستعصى فـهمه و القبض على المعاني التي يختزنها و لعل القراءة تثبت حضوره و لا تؤكد غيابه مادام النص يتبدد في علامات لغوية يستوجب تشفيرها كنظام عام (3) .

ان عملية انتــاج النص تعطي بـداية مــؤشراتها الـى الوظيفة الــتي ينسجها الكــاتب (المنتج) في سياق تفاعل معين و هو المؤشر الذي يشكل قاعدة العملية التأويلية لدى المتلقي ، فالنصوص هي تجسيم و تشييء لنتاج ابداعات الفاعلين الاجتماعيين داخل النشاط اللغوي.

ان انطلاقنا من تعريف النص في اشتقاقه اللغوي ثم التأكيد على شرطية النص في الكاتب و القاريء انما يجعلنا نسلم ان مفهوم النص هو ربط بين اللسانيات و الفيلولوجيا و الهيرمينوطيقا كما يقترح اللساني المعاصر **فرانسوا راستيي** الذي يخلص الى القول **بأن النَّص هو مجرى حركة سيميائية او بالأحرى متوالية لغوية مستقلة سواء شفوية او كتابية تكون وحدة امبريقية و ينتجها متلفظ في اطار ممارسة اجتماعية واقعية** (4) .

من هنا نستخلص ان مصطلح النص عندما يستخدم في الأدب ينبغي ان يعتمد على جملة مباديء اساسية تحيط بالسياق الذي يرد فيه ، و قد يكون النص بالفعل أدبيا كما يمكن ان يكون مقطوعة شعرية لا تتعدى الصفحة او بعض ذلك و قد يكون رواية تستغرق الصفحات.

---

(1) رولان بارت ، لذة النص ، ص 109.
(2) علي حرب ، اسئلة الحقيقة و رهانات الفكر ، ، ص 22 .
(3) Christian berner et Denis thouard ,sens et interprétation,édition PU Septentrion , France , 2008 , p105.
(4) فرانسوا راستيي ، فنون النص و علومه ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 2010 ، ص 69.

ان اللـغة الفلسفية علـمتنا ان نطــلق لـفظ النص الأرسطـي بـدل (فلسفة) ارسطو و النـص الافلاطوني نسبة لـ (فلسفة) افلاطون و هلمجرا ، على هذا الأساس **يرتبط النص في تعبرنا السردي و التاريخي عن النتاج الثقافي و الفكري او الى ما يمكن تسميته بالأنظمة المعرفية و الثقافية.**

على ان النص كبنية تؤشر الى الوظيفة التي يلحقها المنتج بنص مـا داخل سياق تفاعلي معين ، وقد تكون هذه الارضية عامـلا للمفسر او للمؤول في فهم النص بعد تلقيه ، **ان النص بلغة النسيج هو عنكبوت المكبوت نسيجه من صلبه يلف في انسجته فريسته و المتمثلة في الذات التي لا يمكنها مغادرة تربة اللغة التي تحفر اعماقها و تكشف عن مكنونها** (1) . فما لايمكن الفكاك منه في التعامل مـع اي نص على اختلاف اشكاله و اطيافه هو الناص أو الكاتب ، واذا كـان لا يمكن ان ينوجد النص

دون ذلك (النَّاص) ثبت انطلاقا من هذا التسليم **أن النص بل** **رهين نمط معين و ان تماسك اجزاءه اللغوية يحيلنا الى حقب** ان تعريف **" النَّص "** هو ايضا تعامل و تفاعل مع **" نصوص "** على اعتبار ان **النـص لم يعد مجرد اداة للمعرفة و منهل الاقتباس ، بل اصبح هو نفسه ميدانا معرفيا مستقلا أي مجالا لانتاج المعرفة تجعلنا نعيد النظر فيما كنا نعرفه عن النص و المعرفة في آن واحد** [(3)]. فعلائقية النص تتجلى في مفارقته التي تفتح أما عـالم القراءة ، اقترح السيميائي و المؤرخ المعاصر **امبرتو ايكو** ان يكون **النص نسيجا من الفضاءات البيضاء و الفجوات التي يجب ملؤها و ان الذي أنتجه كان ينتظر دائما ان يمتليء و انه تركه لسببين أولهما أن النص آلية بطيئة تعيش على فائض المعنى الذي يدخله فيه المتلقي** [(4)] .

و لا بد من التنويه بأن مثل ما يقدمه ايكو هو اصطلاح يمثل جزءا من الجهود المعاصرة التي لا يمكن اهمال دور النظريات النقدية في صياغتها و تحريكها ، ويظل بهذا المعنى " النص " هو نسخ او تسجيل اللغة على اختلاف اشكالها الابداعية فعل التبليغ ليفتح علاقة بين الناص والمتلقي .

---

(1) محمد شوقي الزين ، سياسات العقل (بركانية النص واتون المعنى) ، دار الغرب للنشر ، وهران ، ص 161 .

(2) Patrick charaudeau et Dominique maingueneau , dictionnaire d'analyse du discours , édition du seuil , paris, 2002 , p 571 .

(3) علي حرب ، نقد النص ، ص 07 .

(4) امبرتو ايكو ، القاريء النموذجي ،ترجمة احمد ابو حسن ، (في التأويل و التأويل المفرط) ، ترجمة ناصر الحلواني ، مركز الانماء الحضاري ، ص 202 .

يفيدنا جدا ان نقرأ تعريف النص في بعده الـكوني مـن منظور **علي حرب** الذي بين أن المفهوم لـن يكتشف الا بالنقد و ان هذا النقد تفكيك لسلطة النص في ابعـاده الاجرائية اثناء التعريف. **ان النـص هو خطاب تــم الاعتراف به و تكريسه ، انه كلام اثبت جدارته و اكتسب فرادته و اصبـح أثـرا يرجع اليه ، و هو لذي يفرض نفسه علينا و يدعونا الى قراءته باستمرار ، ونحــن لا نقرأه لأنــــه يعكس الواقع فالـــنص الـذي يعكس الواقع لا أهمية لـــه لأنـه ينتهي بانتهاء الواقع الذي يتحدث عنه ، فالنص ليس مرآة الواقع و انـما يشغل المســـافة بين ما يقع و ما يمكن ان يقع** .*

يكشف التعريف عن مدلولات عدة يفجرها تعريف النص ، فالقول بأن النص خطاب يضعنا أمام مفارقة مادية بين المتلفظ و المكتوب و هو ما فتئت الدراسات اللسانية و السيميائية تقر بضرورة التمييز بينهما ، لكن الاقرار بخطاب النص هو ذاته الكشف عن كنه النص مادام الخطاب كمصطلح معاصر يشير الى نظام التفكر و تمثلاته المادية التي تحيل الى صاحبه ، بيد **أن النص من منظور عبد المالك مرتاض ليس هو الابداع كما أنه ليس الكتابة وكأن الكتابة هي الحركة المادية المصطحبة بالتفكير و التخيل بينما يكون النص ثمرة من ثمرات هذه الحركة المركبة** [(1)] . فنسم النص كل خطاب تثبته الكتابة و يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه [(2)] ، وقد اعترض بعض الباحثين في السيميائيات و النقد الأدبي على بول ريكور في توحيده النص و الخطاب ، **لكننا نرى أن ريكور قد توسع في مجال تفضيل العلاقة بين**

النص و الكلام اذ اعتبر الكتابة مرحلة تالية للكلام فهي تثبيـ
خطاب كان بامكاننا ان نقوله لكننا نكتبه بالضبط لأننا لا نقو
تتلخص احدى الدراسات النقدية لريكور في ضرورة الفصل بين النص و الخطاب ، انطلاقا من مسلمة مفادها أن الخطاب يرتبط باللفظ أو التلفظ و الوضع التواصلي الذي ينجز فيه و هو ما لا يحضر في النص ، أو ان الخطاب هو صياغة بنيات الجمل و الألفاظ قصديا كأن يعتبر شكل من اشكال التأثير على الآخر فهو تفاعلي يؤثر في المتلقي و يتأثر به أما النص فيرتبط بالكتابة او المكتوب [4] .

---

* حول النص انظر : علي حرب، نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، 1993.

(1) عبد الماك مرتاض ، مرجع سبق ذكره ، ص 221 .

(2) بول ريكور ، من النص الى الفعل ، ترجمة محمد برادة و حسان بورقيبة ، دار الايمان ، الرابط ، 2004 ، ص 95 .

(3) بول ريكور ، من النص الى الفعل ، ص 96.

(4) ربيعة العربي، الحد بين النص و الخطاب ، مجلة علامات، العدد 33، النادي الأدبي، جدة ، 2010، ص 40.

من النص الى الأثر :

1 _ في مفهوم الأثر (trace) و دلالته :

اذا كان لا يمكــن الحديث عن النص دون الحديث عن الخطاب فانه لا يمكن عرضهما معـــا دون الوقوف على دلالـــة الأثر الذي يمثل كنه النص و جــوهر الخطاب . و مادام النص يعبر في كل الأحوال عن خطــاب ما ، و أنه لا يتواجد الا عبره فالنص لا بُــد أن ينوجد في عمل و انتاج خطابي .

و باجماع الدارسين المعاصرين لا يمكن انكار الباع الذي ارساه كل من جاك دريدا و بول ريكور في تحديد موقع الأثر و مفهومه و دوره في عملية القبض على المعنى في الفعل التأويلي.

يستدل **ريكور** على هذا التلاحم بين النص و الخطاب كون الخطأ والصواب على أنهما **آثار** الخطاب ، كما أن الصوت و الكتابة هما **الأثر** الذي يتجلى في حقول اللغة بفاعلية الحفر أو الجرح غير الملتئم في جسد العبارة [1] ، من هنا يحفر الأثر الذي تخلفه فونيمات الصوت أو تلفظات الكتابة في شيء العبارة باعتبارهما جسدا يجمع الحدود كلها . في حين يذهب **جاك دريدا** الى اعتبار نظام اللغة و نسقها بمثابة أرضية للاختلافات و هي التي لا نكتشفها الا في اللغة ذاتها أو في الكلام أو في التبادلية التي تحصل بينهما و هي في حد ذاتها ما يشكل **الأثر** [2] .

يكشف نص هام لـ **ريكور** عندما يتعلق الأمر بـ (**الزمان والسرد**)، اذ يخصص الفيلسوف في الفصل الثاني حيزا هاما من الكتاب تفصيلا لدلالة الأثر يعمد ريكور العودة الى **قاموس ليتريه** في تحدي معنى كلمة " **أثر** " على أنها تعني " **معلم** " ، وقد تركه انسان او حيوان في المكان الذي مر به و قد يعني كل علامة يتركها شيء من خلال التعميم بتحول المعلم الى علامة [3] .و يعني أن الأثر هو ما يبقى و يترك في الخلف ، ولعل مفاهيم اخرى كالانقضاء و المرور هي أفضل ما يعنيه في التطرق لحركية الأثر. ان النص في انقضاءه و مروره ينتج بعد فعل القراءة هذا الذي يعرف بـ " الأثر أين تتحول اللغة من خطاب منطوق الى فعل بياني ، و يتحدد الأثر كعلاقة تفاعل داخل مادة النص بما يحركه القاريء.

---

(1) محمد شوقي الزين ، سياسات العقل ، ص160.
de la philosophie , les editions de minuit , 1972 , p 12 .
(3) بول ريكور ، الزمان و السرد (الجزء الثالث)، ترجمة سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، 2006 ، ص 175.

تتآلف عناصر عديدة في تكوين الأثــر الادبي ، لا يمكن حصرهــا « نـظرا لتشـعبها و ارتدادها الى الجذور العرقية و الامالي المعاصرة و لعل أهمها يتحدر مباشرة من الفكر المبتكر للمعاني و المنسق و الموضح لها ، ومن الانتقال المتمثل في المشاعر و من الخيال المولد للصور و التشابه و المقارنات و من الاسلوب الذي يصوغ ذلك و يبرزه في أبرع عبارة وأبلغها » [(1)] .

ان اقتفاء مفهوم الأثر الادبي يحيلنا الى البعد الانطولوجي كما يريد له ريكور خصوصا عندما يصير الأثر مرتبطا بالآنية بين الانوجاد و الوجود الماضي ، " ان الماضي يمارس تأثيرا على الحاضر و هذا يسمى الأثر البعدي ، و هو الذي يمكن من القول انه لا يصير صريحا الا لاحقا و فيما بعد [(2)] . يضعنا ريكور امام مفهوم الآنية التي قد تعتقد أنها فارقت الوجود ، فهي ليست ماضيا في معناها الدقيق ، إلا بقدر ما هي حقيقة الانوجاد هناك كرسم انطولوجي ، و هذا الأثر هو ما يستدعي التأمل في عملية الظهور المرتبطة بما يبرز للعيان أو الفكر في ارتباطه المتأصل مع الآخر الذي ألزمته الميتافيزيقا مكانة الدونية و الخارجية [(3)].

ان التدثر بالأثـر هو ارتداء لباس الآخـر مجـازا ودرء الالتباس بالآخر حقيقة [(4)] ، يشترط الأثر كحدث وجود النزوع الذاتي نحو الانهمام بالآخر باعتباره مجالا يأخذ حيزا منا و لا بد من اشراكه في التفكر الانساني .

ان أي تجربة لغوية تلزمنا ترك الأثر داخل اللغة ذاتها ، و هي التي طالما صاغها **دريدا** بالقول : **" انه لا يمكننا ابدا أن نتكلم إلا لغة واحدة "** ، ومرام هذا القول هو أن الأثر يحيل الى تفرد الحدث اللغوي الانساني . يشير الناقد عبد الله الغذامي أن الأثر هو ذلك التشكيل النـاتج عــن الكتابة ، و ذلك عـندما تتصــدر الاشارة الجـملة و تبرز القيمة الفنية للنص و مـن هنا اعتبرت الكتابة مظهرا من مظـاهر (الأثر) نظرا لاختلافها عن كنه الأثر نفسه ويتم هذا من خلال تبادلها عملية النص و الأثر ، من منطق ان النص يكتب من أجل الأثر .

---

(1) جبور عبد الغني ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 05.
(2) بول ريكور ، الزمان و السرد ، ص115 .
(3) ميجان الرويلي و سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، ط 3 ، 2002 ، ص 112.
(4) محمد شوقي الزين ، محمد احمد البنكي التفكير الرجئي(مدخل الى فلسفة واحدة) ضمن سلسلة أطياف ، العدد (02) منشورات الدوسري للثقافة و الابداع ، البحرين ، 2010 .

ان المعرفة تقوم كنتيجة للعلاقة البنيوية التي تنتج عن تقابل حدي الأنا و الآخر ليصبح الأثر الأصل هو الامكانية التكوينية لما يعرف عادة بالاختلاف .

بين الاثر الأدبي و الأثر الفني :

يسلم رولان بارث بأن النص هو انتاجية باعتباره الساحة الت
مـادام مثـبتا فالتـواصل يبنى علـى اسـتاس اللغة أي لغـة الت
يفتح للوحة الفنية او للقطعة الموسيقة ، ونظرية النص لا تنظر الى الآثار الفنية " كرسائل " بسيطة و لا حتى كـ" ملفوظات" و لكن كانتاجات مستمرة العطاء ، كتلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي انه فاعل المؤلف او المنتج و لكنه ايضا فاعل القاريء او المتلقي [1] .

ان جمالية التلقي لدى المشاهد او القاريء بلغة بارث هي عملية ناتجة عن فعل القراءة التي تفتح المجال **لمفهوم الأثر، فهو بهذا الشكل ضرب من المعاشرة النصوصية او تحول اللغة من خطاب قولي الى فعل بياني و تخييل الواقع الانساني بانقلابه الى سحر ابداعي** [2] .ان مفهوم السحر الابداعي الذي نستعيره من بارث هو الذي يجعلنا نستحضر بعض مظاهر الأثر ، و حسبنا ان نشير الى فكرة التطهير الأرسطية باعتبارها جوهر العمل الفني في نتاجاته البعدية ، او في علائقية الفن بالمجتمع عندما يلعب الفنان دور المصلح في مجتمعه ، لا يمكن غض النظر عن الأبعاد التي يحملها كل عمل فني في تجسيداته و تطبيقاته .

و سنعمد الى ربط فكرة الأثر الفني الى التبرير الفلسفي و الأنطولوجي لفكرة الأثر و هو ما من شأنه أن يقودنا الى استخلاص أرضية تبين مستوى العلاقة التي يتحرك فيها كل من الأثر الأدبي و الفني داخل العمل الفني و الأدبي .

يستفيد دريدا من قراءته لكتابات ليفيناس في نقد الانطولوجيا عندما يشير الى أن الأثر هو تلك العلاقة مع الهوية الغائبة للماضي و مع ماض لم يكن ابدا معيشا في الشكل الأصلي المعدل للحضور. على أن الأثر الذي تتعين فيه العلاقة مع الآخر تنتظم في كل مجال الموجود و هو ماحددته الميتافيزيقا كموجود حاضر انطلاقا من الحركة الخفية للأثر ، ينبغي التفكير في الأثر قبل الموجود [3]

---

(1) عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير من البنيوية الـى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 4 ، 1988 ، ص 55.

(2) عبد الله الغذامي ، تشريـح النص ، المركز القافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ، ط2 ، 2006 ، ص 113 .

(3) جاك دريدا ،علم الكتابة ، ترجمة انور مغيث ومنى طلبة ، المركز القومي للترجمة ، ط 2 ، 2008 ، ص 126.

يُفهم أن الأثر مقولة تتأصل في الذاكرة ، مما يجعلنا نعيد بعض الأسئلة التي طرحها **كروتشه** في كتابه القيم **فلسفة الفن** متسائلا : هل من الممكن حقا ان نجمع المواد التي من شأنها أن تعيد تكوين الأثر الفني الذي ابدعه غيرنا ؟ وأن يستطيع الخيال اعادة تكوين هذا الأثر الفني بما له من سمات خاصة ؟ أليس مستحيلا أن نعيد تكوين الآثار الفنية التي ابدعها غيرنا او التي ابدعناها في الماضي ؟

ان فكرة الرضاء التي يجدها الفنان في الفن لا تختلف مع ما يعرفه الناس بعض المعرفة بأن يشعر المرء حين يـظفر بالتعبير عن انفعـالاته الخـاصة تعبيرا كاملا ، و هو تمثل لانفعالاتنا كآثار و هي ذاتها آثار الآخرين . ان اعادة تكوين الصورة التعبيرية بحسب كروتشه و الاستمتاع بها في ثوب جديد يكون أثرا فنيا أوحاه الأثر الأول واذا كانت هي الأثر نفسه كانت اعادة خالصة بسيـطة مـادية بنفس الألـوان و نفس الألفاظ و نفس الأنغام ، وبين هذا وذالك يتوسط الحدس كإدراك جمالي [2] .

ان التوسط بين الفنان و المتلقي يجعلنا نقول بأن الأثر الفني لي
نتيجة ما في الفنان من تباين فردي بل ان قيمة الأثر الفني لتر
الفـردية مظـهرين واضحين في الانتاج الفني [3]. لأن الفن من هذا المنظور حتى و ان كان نتاج الذات الواحدة و الفردية الا أنه يهدف الى اشراك الجمهور او المتذوق في التمتع بالأثر الفني.

ان الأثر الفني سواء كان تعبيرا ام خلقا أم ادراكا فهو نتيجة انعكاس الوجود على ذات الفنان او هو حصيلة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي و الباطني معا وانه آخر الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الغير ثانيا .

---

(1) بندتو كروتشه ، فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2009 ، ص 107.

(2) محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعـاصر ، دار النهضة العربية ، بيـروت ، 1981 ، ص 28 .

(3) محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، ص 33 .

الفصل الثـانـي :

غـــادامـيـر بيـن
الخلفية الجمالية و الخلفية الفلسفية

المبحث الأول : الأرضية الجمالية لغادامير

المطلب الأول : الإرث الرومانسي

المطلب الثاني : الفينومينولوجيا كمنهج جمالي

المطلب الثالث : التأصيل الهيدجري للفن

الإرث الـرومـانسي :
يَقضي التقليد الألمـاني الفلسفي بأنه لا يمكن تجـاهل الإرث الـرومانسي نظرا لأهميته التــاريخية في التحـول الجذري بـرسـم العلاقة الجديدة بين الفلسـفة والفن بعيدا عن النظـرة الميتافيزيقية خصـوصا بعدما حققه النقد الكـانطي واستقـلالية الـذات في الفن.
و كـأن تجاوزات العـلم التطبيقي الحديث أفـرزت وجهـة نظر مفـادها وحـشية الإنسان اتجـاه الطبـيعة من منـطق السيطـرة والتسلـط ، كان لـزاما رسم صـورة شعرية جـديدة ، تتجـدد فيها عـلاقة الإنسان

بالطبيعة استنادا على مقولة : المؤانسة ، المعيش ، التآلف، المجسد على المجرد ، واللامتناهي على المتناهي ، الطب القيود والقواعد من خلال التأكيد على تفرد المرء بدل شيوعه العام ، اي في ابعاد الإنسان العبقري والمبدع وصولا إلى تفضيل الشعور على الفكر بالتركيز على واسعية الخيال ، وكان لزاما على هؤلاء اعتماد مجالات تفسح لهذه المقولات تجسيدها ، كالأدب ، الفن ، الموسيقى ، كتابة التاريخ ، وأخيرا وليس آخرا الفلسفة . إن الروح في الرحلة الرومانسية لا تعني الغوص في المجسد الجسماني ، بقدر ما تعني الوعي بحقيقتها ، من خلال الإرتداد إلى ذاتها [(1)].

يعترف العديد من الدارسين بخصوصية النزعة الرومانسية ، فهي تمثل موضوعا محرجا لتاريخ الجمالية من جهة ، وللفلسفة من جهة أخرى ، فتطورها بطيء ناتج عن عملية تطورية طويلة لكنه في الوقت نفسه لا ينقص من قيمتها كثورة ، ولعل ما يميز هذه الثورة وبالأخص موقفها من الخيال خصوصا تطور مفهوم الخيال فيما بعد الرومانسية ، فهي بهذا المعنى استيطيقا ترى في العمل الفني تعبيرا عن انفعال فرداني وعن شعور وعن انطباع ، أو هي الترجمة الصامتة للخيلاني ويتعلق الأمر بتحرر مزدوج للفنان [(2)].

ينطلق الفن الرومانسي من فكرة تكاد أسمى غاياته من خلال ما مفاده أن [الذات تصف ما تتخيله] ، بحيث ينكشف جمال الواقعي . تاريخ الرومانسية يبين انقسام الألمان منها إلى جيلين متميزين هما (الرومانسيون المبكرون) ، و (الرومانسيون المتأخرون) ، الجيل الأول يمثل أول جماعة رومانسية أوربية تمركزوا في برلين ثم هاليدبرغ ، يمثل هذه الجماعة فريديريك شليغ **(1772 - 1829)** ، و قد شملت لاحقا العديد من الشعراء فاغنر

---

(1) هيجل.الفن الرمزي.الكلاسيكي الرومانسي، مرجع سابق ،ص 335.

(2) جون لاكوست، مرجع سابق ص 65 .

و نوفاليس و آخرين مثل شلايرماخر و غيرهم . تتمتع الرومانسية الألمانية بصفة الشمولية التي لم تكن محض تعبير عن الهوس الألماني التقليدي بالثقافة ، وإنما هي نابعة من النظر إلى الرومانسية بوصفها إعادة تقويم وجودية شاملة كان مقدرا لها أن تشع من الشعر لكي تقلب العالم أجمع [(1)] .

نفضل ألا نغوص كثيرا في تاريخ الرومانسية بقدر ما سنركز على براعة الرومانسي وسحرية أبحاثهم في مجال الفن وبالضبط عندما يحضر اسم شلايرماخر و دلثاي ، يركز غادامير في قراءة الأعمال الرومانسية على لغة هيجل من جهة ويعود إلى كانط من جهة أخرى ، لكنه عندما يعيد الإعتبار لمفهوم الخبرة ***erlebnis*** ، يخصص قراءة نقدية لكل من شلايرماخر و دلثاي ، فقد كان الثاني أول من أعطى الكلمة وظيفة تصورية ، من خلال كتابه **الخبرة والشعر** ، نقد دلثاي عقلانية عصر التنوير بتأكيده على الإستعمال التقني للكلمة ***erlebnis*** الذي يعني ما هو معطى مباشرة [(2)].

يعيب غادامير على دلثاي تموقعه بين النزعة التأملية والنزعة التجريبية من خلال محاولات توظيف مفهوم الخبرة ابستمولوجيا ، لكن فائده دلثاي تمكن في دلالة معطى الخبرة ، على اعتبار أن موضوعات الفن والتاريخ تنتمي إلى الحاضر فهي معطيات يمكن للماضي أن يصنع منها الحاضر [(3)] .

تتطور مفاهيم المعطى في أطروحات غادامير لتستبدل بمفهوم **" التجربة "** ، فالماضي ، والفن ، يحمل خاصية التجارب الإنسانية والحياة ليست دلالة بيولوجية على شاكلة ما نجده في العلوم الطبيعية ، بل هي حقل التجارب الإنسانية والمهم في تاريخ الرومانسية أنها نزعة تمثل رد فعل صارخ ضد صرامة العقلانية والنقدية الفكرية ، وهكذا فإن النقلة الرومانسية تتمثل في أنسنة الوعي إلى درجة مزج بعض الرومانسيين بين الفن والدين كاعتقاد جديد. سيحضر في الحديث عن الرومانسية خصوصا في تأثيراتها اللاحقة وبالأخص غادامير ، اسم ماكس شيلر **(1874-1928)** ، لم تكن أعمال شيلر في الجمالية وحسب بل كانت ذات أبعاد اجتماعية ، وتمثل الجمالية ملحقا للسياسة والأخلاق فالحرية هي سبب وجود الجمال ، والجمال هو في الطبيعة أي في تطابقها مع

الفن . يعتمد غادامير في استحضار مبدأ الحرية الذاتية في
بأهمية شيلر التاريخية في فكرة التناظر بين الجمال والأخلا

(1) موسوعة المصطلح النقدي.ص 221
(2) غادامير هانز جورج ، حقيقة ومنهج ، ترجمة علي حاكم صالح و حسن ناظم ، دار أويا ، طرابلس ، 2007، ص 123 .
(3) غادامير . حقيقة ومنهج.ص 126.

مع شيلر يفتتح عهد جديد لفكرة الرمز عندما يعطي للتصور دلالته في رمزيته ، فهو يعبر عن لا مباشريته لأن اللامتناهي لا يمكن تجسيده [1] ، والجمال هو المظهر والمثال الأعلى للإنسانية ، وتكمن الفرضية الأساسية لشيلر في التأكيد على الفضيلة التعليمية للفن وهي بالضبط مَكمن العلاقة بين مفهومه الأخلاقي ورومنسيته.

ستلعب هذه الفكرة دورا حاسما في مقولات الثقافة والتنشئة الجمالية عند غادامير ، خصوصا أهمية الوعي الجمالي في فهم وتأويل الأعمال والآثار ، قِوام هذا الوعي مفاهيم ، الحس المشترك ، الذوق ، ينسب لشيلر اختصار المفهوم الأخلاقي على رومانسيته وما يهم في علاقته بمفهوم الثقافة الفنية عند غادامير هو تأكيد الأخير على أهمية شيلر في رسم الإنعطافة التي تحول فيها مفهوم الذوق المتعالي إلى مطلب أخلاقي [2].

ليس غريبا أن يكون مفهوم " اللعب " عند غادامير ذا أصول في جمالية شيلر ، فقد كان دافع اللعب هو محاولة إقامة انسجام بين شكل الدافع ومادته ، وأن تهذيب دافع اللعب هو غاية التربية الجمالية [3] ، لا تكون على هذا النحو الذات منفصلة عن الموضوع ، خصوصا في الشعر ، عندما يبقى الشعر ذا طابع غنائي من خلال بقاءه موضوعيا ، وبقاؤه تشكيليا بمعنى أن الشاعر لا يستسلم بالإحساس الذي يعيشه ، بل يقوم بتشكيل مادته الجمالية ببرودة ، كذلك البرودة التي نجدها عند الفنان التشكيلي ، ركز شيلي على أن المهم في الشعر ليس الشكل بل كيفية إدراكه [4] .

يشير غادامير إلى أن هناك حدثا في تاريخ الفن والجمالية عندما يتعلق الأمر بشيلر ، وهو تحول أنطولوجي في علم الجمال فتصبح التربية بوساطة الفن تربية للفن ، وهو ما ستقوم عليه أسس النقد الظاهراتي للإبستيمولوجيا في التأكيد على تجربة الفن كحقيقة أصيلة في الوجود الإنساني .

تترسخ المفاهيم الرومانسية في كتابات غادامير كلها خصوصا في مسائل الكلية والشمولية ، إلا أن هذه الكلية ينبغي أن تفهم كرد اعتبار للقيمة الذاتية في الشخصية الإنسانية وبالضبط ليس في فرادتها كذات متعالية ، بل في ما تطمح به هذه الإرادة الذاتية نحو الإنتماء إلى الكل ، وعلى هذا الأساس اعتبر الرومانسيون الروح الإنسانية ظاهرة ، ما دامت شخصية الإنسان تعبر عن قدراته الإبداعية اللامحدودة.

(1) يمثل شيلر وغوته في نظر غادامير ثورة مميزة في الرومانسية اللاحقة بعد طرح مفهوم الرمز ، انظر (غادامير ،حقيقة ومنهج ، مصدر سبق ذكره).
(2) غادامير ، المصدر نفسه ، ص 146 .
(3) المصدر نفسه ، ص 147 .
(4) ريمون باير ، تاريخ علم الجمال ، مرجع سبق ذكره ، ص 433 .

تعتبر فكرة اللانهائي حول تلقي العالم ، أشبه بفكرة لا نهائية التأويل والفهم عند غادامير فالعالم ينبغي أن يفهم بمعرفة فنية ، وأن مهمة التعبير إنما تحصل عبر طريق الفن .

يُحسب للرومانسية مبدأ التاريخية ، من خلال الكشف عن حركة التاريخ ، والعودة إلى القرون الوسطى وما بعدها ، بالتركيز على الإهتمام بآثار الماضي الأدبية ، وتفرض التاريخية مستوى آخر من مستويات التأويل التي تدفع بالنقد التاريخي ونقاده إلى اختيار أمرها بصفته دالا من الناحية التاريخية [1].

يذهب هيجل إلى تلخيص العــلاقة بين ما يجسده الفـن الروم
الفـن بالمظـهر الصـــادق الأصيل ، الذي ينـبع من طـبيعة م
عن ذاتها ، تبحـث في أعمـاقها الأكـثر حمـيمية (2).

(1) يمكن العودة إلى التاريخية و النقد التاريخي في [موسوعة كمبدرج في النقد الأدبي] ، تأليف جماعي ، ترجمة مجموعة من الباحثين ، مراجعة رضوى عاشور ، المجلس الاعلى للثقافة ، مصر ، 2005 ، ص 39.

(2) هيجل .الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي .ص 350 .

الفينومينولوجيا كمنهج جمالي (تجاوز انشقاق الذات و الموضوع)

يقوم الفن في الفلسفة الظاهراتية كعمل تحول بامتياز ، فالظاهراتية تقر بأن الفلسفات الماضية او الكلاسيكية قد ضلت الطريق اذ بحثت في حقائق ضرورية عن العالم ، لأن مثل هذه الحقائق لا يمكنها أن تتواءم مع خصوصية وتاريخية التجربة المعيشة و نظرا لتعدد القول بأشكال الحقيقة ، فلم يبق سوى الفن.

تعترف الفينومينولوجيا بأن الفن يصطبغ بالدلالة الوجودية له ، و لو أن هوسرل لك يكتب كثيرا في نصوصه عن الفن او الجمال ، الا ان الفينومينولوجيا التأسيسية لـ**هوسرل** ذاته يمكنها أن تقوم بما هي فن للوصف دافعا لتطوير وجهة النظر التي يمكن ان تكونها عن العمل الفني. و لقد اتفق **هيدجر** مثل **كانط** في قوله بضرورة وجود فكرة مسبقة او بناء تمهيدي من شأنه أن يفتح العالم قبل الدخول في التجربة و تجلى هذا في نصه الأبرز - **الوجود و الزمان** – و هو يوضح اكثر تفصيلا في مقالته **" أصل العمل الفني "** 1935 ، أن الفن هو الذي يملك القدرة على الانكشاف الوجودي .

ان الفينومينولوجيا تَجدُ لصاحبها نظرية متأصلة حول الرؤية الجمالية ، وتقوم المقدمة الظاهراتية الشهيرة بأن الوعي هو دائما الوعي بشيء ما ، وانطـــلاقا من اننا نمتلك التجربة فاننا نتمكن من استنتاج هذه التجربة في موضوع مـا مستقل عن هذه التجربة يستطيع البناء القصدي للتجربة ان يصـير شيئين اذ تنطلق الظاهراتية مــن **فن الوصف** ، لقد كان قصد هوسرل هو وصف الظواهر كما تتبدى للـوعي ، ومستقلة عن وجود كل ماعداه ، و يعد مؤسس الظاهراتية في عديد نصوصه الى ذكر لفظ – فن – على انها **techne** ، وهو بالضبط ما ورثه **غادامير** في نصوصه كذلك خصوصا عندما يتحدث عن لقاءاته بهوسرل ثم هيدجر.

بحلول القرن التاسع عشر حدث تحول في الصراع بين النزعة الرومانسية و النزعة الكلاسيكية ، فلم يعد حل التناقض يتمثل في التحيز لأحدهما بل اصبح متمثلا في انحسار الفن الكلاسيكي و ظهور الفن

الرومانسي على انه جزء من عملية التطور التاريخي العا أعقبت الفينومينولوجيا تجعلنا ندرك جيدا ان السمة الأساسية انها صارت بمثابة نموذج معرفي شأنها شأن العلوم الاخرى ، نظرا لعلاقة الفـن التي عقدت مع سـياقات تاريخية و اجتماعية اخرى . ولو أن هذه الاستقلالية لها جذور في النظرية الكانطية حول الجمال. ان صعود النزعات المادية و الوضعية العلمية على حساب العلوم الانسانية ، جعل الفينومينولوجيا تنفتح على مسائل الفن و الجمال ، وعلى الرغم من ان **هوسرل** اراد للفينومينولوجيا صرامة منهجية تقاوم به العلوم الوضعية ، فان ما لم يكتشفه هوسرل في الفينومينولوجيا استطاع ان يستنطقه **هيدجر** في – **أصل العمل الفني** – وهو بالضبط ما سعى **غادامير** اليه في كتاب [**حقيقة ومنهج**] ، بأن يظهر نواحي القصور في دور مناهج البحث في العلوم الانسانية ، ومن المحتم عليه فقد كان وانطلاقا من تربيته الفينومينولوجية ان يتحول الى الخبرة الفنية ، ومن يقرأ **غادامير يفهم جيدا ان الفن والتاريخ قد يعلماننا اكثر مما تعلمنا صرامة المنهج** .

حاول المنهج الفينومينولوجي ان يتجاوز مستوى العلاقة القديمة الجدية بين الذات والموضوع ، و هي التي أرهقت المعرفة البشرية بحسب فيلسوف الفينومينولوجيا و يحاول هوسرل طرح أفكار و مفاهيم جديدة تطبع المعرفة الفلسفية خصوصا (القصدية) ، للتخفيف من محاولة سلطة الطرف على الآخر (الذات، الموضوع) . ان الذات تتفاعل في العالم من خلال خاصية الوعي و هوسرل من أراد المنهجية الفينومينولوجي بأن يبدأ بوضع الموضوع محط فحص من قبل الوعي . ولقد كانت الخبرات الإنسانية و خاصة ظواهر الفن و الوجود الانساني هي أكثر المجالات خصوبة عند التطبيق، فلقد كان من الطبيعي أن يحدث لقاء حتمي بين ثالوث: **الفينومينولوجيا، الفن، الوجودية**.(1)

و يحلل **سعيد توفيق** علاقة الفن بالفينومينولوجيا على أساس التواشج و التوأمة التي حصلت بين المجالين، استنادا الى كون الظاهرة بشكل عام هي ما في الأصل خبرات انسانية و أن الأصل الذي ترتد اليه أولى الاجتهادات الفينومينولوجية بما هي بحث في منهج الخبرة، ولما كانت هذه الخبرات الفنية والجمالية تشارك هذه الخبرات جميعا، فقد كان طبيعيا أن يحدث لقاء خصب بين الفن كموضوع أو مجال للخبرة و الفينومينولوجيا كمنهج للخبرة.(2)

لقد ساد اعتقاد ينم عن سوء فهم أو تأويل لمقصد هوسرل، حول موضوع صرامة المنهج الفينومينولوجي باعتباره منهجا صارما، أنه معاداة تامة من قبل هوسرل إلى اشكال الفن على اعتبار أن مواضيع الفن تخلت عن تلك الصرامة، أما ما يمكن التعليق عليه في هذه العلاقة المتوترة بين الفن و الفينومينولوجيا هو عكس هذا الفهم و التأويل الذي يرمي لاختزال الفينومينولوجيا في المنهج الصارم البعيد عن الابداع الفني و الظواهر الجمالية.

ان موضوع الخبرة المباشرة بالأشياء هو المجال الذي يمكن أن يـرسم الـقرابة بـين الـفن و الفينومينولوجيا، إذ نجد أن الفينومينولوجيا تقوم على مبدأ العودة إلى الأشياء ذاتها بما هي معطى مباشر للحدس لتأسيس الخبرة المباشرة من جهة، و من جهة أخرى فإن الفن يتعامل مع الصور و الأشكال الفنية التي يتم تذوقها مباشرة بمجرد تلقيها .

(1) سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ، 2002، ص55.

(2) سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، ص56.

يتقاطع الفعل التأويلي كذلك لدى **هيدغر**، الذي ينتقل من تأويل كينونة الكائنات بوضعها معنى للدازاين إلى تأويل علاقة العمل الفني بالفنان بوضعها تكشفا لمعنى الفن و كما أن تأويل الاختلاف في الكينونة و كائن معين بعنى أن يفهم بموجب **الدازاين** كذلك يجب أن يفهم الاختلاف بين العمل الفني و الفنان بموجب الفن (1) .

على هذا الأساس الظاهري لظاهرة العمل الفني من جهة، و تأويلا لظواهر الوجود من جهة الأخرى، فيمكن القول أن كلاهما يقوم مسبقا على حالة تأويلية، يكون فيها الكائن متصلا بالكينونة، و كذلك العمل الفني يُؤوَل بمقتضى جعل الفنان أصلا للعمل... و كذلك، الفن ينكشف في تأويل العلاقة بين الفنان و

العمل الفني [2]. و يقوم **غادامير** في **(حقيقة و منهج)** باست... أنها رهينة التمييز الجمالي للانقسام الثنائي بين الذات و ال... التمييز الجمالي هو ما يجب أن يتأسس على اختلاف بموقع التاويل نفسه فيه اني يظهر اللاتمييز الجمالي، و تحدث الخبرة الجمالية و تتشكل في المكان الذي يشغله التأويل (أي لا الذات و لا الموضوع) .

و مادام العمل الفني و الفنان شأنهما شأن الكائنات و الكينونة فأما هذا يفتح ضرورة اللاتمييز . عندما يقول هيدغر في مقالة (أصل العمل الفني): **" إن العمل الفني يتجسد في شيئية و التجربة الجمالية من شأنها أن تكشف على الطابع الشيئي للعمل الفني "** [3] العمل الفني ينكشف ظاهريا من خلال التجسيد الشيئي الذي بموجبه تتميز الظواهر في الفن مثل الظواهر العينية في الكينونة ومثلما تنمو القصدية في الظاهراتية، لتكشف عن الحقيقة المتحجبة في الوجود وراء ظواهره فإن الفن من شأنه أن يجسد هذه الحقيقة لتصبح موضوعا للفينومينولوجيا، ان العمل الفني يفتتح وجود الموجود على طريقته و يتم هذا الافتتاح في العمل الفني، ان الكشف بمعنى حقيقة الموجود تصنع نفسها في العمل الفني [4].

يخبرنا غادامير في المقدمة التي كتبها بعد نشر مقالة هيدغر (أصل العمل الفني)، أن سؤال العمل الفني عن الحقيقة هو الذي يحيلنا على فهم شيئية العمل الفني في قيامه بذاته داخل العالم الموجود المنفتح [5]. من هنا يتجسد العمل الفني بوصفه ظاهرة تكشف عن حقيقة صاحبها، و قابلة للتأويل الفينومينولوجي.

---

(1) هيو سلفرمان ، مجع سبق ذكره ، ص37 .
(2) نفس المرجع السابق ، ص38 .
(3) مارتن هيدجر ، أصل العمل الفني ، ترجمة ابو العيد دودو ، دار الأمة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ط1 ، 2003، ص62 .
(4) مارتن هيدجر ، أصل العمل الفني ، ص93 .
(5) ينظر هانز جيورج غادامير ، في مقدمة أصل العمل الفني ، ص 43 .

يعمد غادامير العودة إلى المحاولة الحاسمة التي خطها هيدغر في محاولة الرغبة في التغلب على التناقض الجدلي بين الذات و الموضوع، و قد وجد غادامير في هيدغر ما يكرس مشروع إقصاء الصراع القديم الجديد الذي غلب على تاريخ علم الجمال و نظريات الفن و التي نظر على أنها تنحصر في احدى طرفي جدلية (الذات / الموضوع).

لقد وجد غادامير في **"قصدية هوسرل"** فلسفة ارتباط الذات بالموضوع و تجاوز الانشقاق التوحيدي الذي طبع تاريخ الفلسفة من خلال ثنائية الذات العقلية و الموضوع التجريبي بحيث يتجه الوعي الذاتي باستمرار نحو الموضوع. و مآل وحدة الذات بالموضوع هو موضوع الخبرة ذاتها فهي ليست موقفا أو اتجاها جماليا تتخذ إزاء موضوع ما، بل هي خبرة بحدوث الحقيقة في العمل الفني أي ينكشف الوجود كما يتجلى في العمل الفني. ففي الفن تكون الحقيقة في حالة نشاط داخل العمل الفني و في شكله الخاص [1].

يعتبر غادامير **" هيدغريا "** عندما يتعلق الأمر بمحاضرات الفن التي ألقاها هيدغر على مسامع تلميذه، وقد وجد التلميذ في التراث الفينومينولوجي مشربا لتكريس نظريته في العلاقة بين الحقيقة الظاهراتية و الحقيقة الفنية أو النقل في **المابينية** بين الذات و الموضوع.

إن مهمة الهيرمينوطيقا هي] الاشتغال في فضاء الاختلاف بين الذات و الموضوع، بين الأساس و اللاأساس، بين الفكر و الفكر بين المتكلم و المتكلم عنه، بين العارف و المعروف [[2] . مادام العمل الفني هو نتاج يتموقع بين الفنان و المتلقي، فتقدم القراءة الظاهراتية الهرمينوطيقية على التأكيد بأن نصا ما أو عملا فنيا أدبيا بموضع هناك من طرف المؤلف و يُؤَوَل من طرف قارئ [3].

(1) شاكر عبد الحميد ، (المنحى الفينومينولوجي في ادراك الفن) ، في التفضيل الجمالي ، مجلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 2001 ، ص121 .
(2) هيو سلفرمان ، مرجع سابق ، ص 61.
(3) المرجع نفسه ، ص121 .

الإرث الهيدغـري:

الحديث عن علاقة هيدغر بتلميذه غادامير * هو موضوع شاسع جدا نظرا للعلاقة المعقدة جدا بينهما ، لكننا سنركز على علاقة هيدغر وتأثيره المباشر على تلميذه في مسائل الفن والجمال .

ولا يجب أن نعتقد أن مسألة كالفن بين هيدغر وغادامير هي جزء من تأثيرات أي أستاذ على تلميذه كما جرت عادة الفلاسفة ، بل أنه يجب أن نذكر أن أعظم ما ورث غادامير من هيدغر هو طرح مسائل الفن ، وهي ليست جزءا من الأطروحة الغاداميرية ، بل هي الكل الذي تنبني عليه الأجزاء الأخرى ومسألة الفن في حد ذاتها هي التي تضمن استمرارية هيدغر في آراء تلميذه من جهة ، وتمثل الأرضية التي نشتغل عليها في دراستنا لذا يجب أن نسلم بداية أن التأويلية عند غادامير هي طموح مشروع له رُسمت بدايات هذا الطموح مع هيدغر ، وكأن تجربة الفن عند غادامير في الفهم والتأويل ، هي مهمة لم تُنجز بل لم تكتمل في تطبيقاتها على العلوم الإنسانية عند هيدغر و من الجدير بأي اهتمام بشأن علاقة هيدجر بغادامير أن نذكر أن الأخير هو من كتب مقدمة أهم كتاب لهيدغر جمع فيه آرائه وانشغالاته في مسائل الفن .

بحث هيدغر في عمق الوجود الإنساني ليطرح سؤال الوجود ، وهذه القراءة الجذرية التاريخية ، الكائن تثبت نزوعه وتمرده على الشعرية يركز هيدغر على البعد التاريخي للتفكير ويدعو إلى ضرورة التفكير الذاتي به[1].

يقول غادامير : **<u>" أنا في الحقيقة تلقيت عن هيدغر حوافز التفكير في وقت مبكر جدا ، وحاولت من البداية أن أتبع هذه الحوافز ضمن حدود قدرتي وإلى الحد الذي أستطيع أن أتفق معها ، فحدد ذلك معيارا كان علي أن ألبيه .... وكان لا بد من مسافة قبل أن أكون قادرا على عرض طرق هيدغر الفكرية "</u>**[2].

إن هذا النص هو جزء من المقدمة الذي يخصصها غادامير في كتاب طرق هيدغر ، لا ينكر علاقته بالأستاذ كما لا يستطيع أن يفكر ما سيكون بينهما ، خصوصا عندما لا تجد العلوم الإنسانية حيز الإهتمام في أعمال هيدجر .

* نشير أن العلاقة المعقدة بين هيدجر و غادامير لا تنكر أي استمرارية وتأثير من طرف احدهما على الآخر ، لكن التعقيد يبدو انه من صلب الفينومينولوجيا ذاتها ، ما يعيد للذهن علاقة هوسرل بدلتاي ثم علاقة هوسرل بهيدجر بهيدجر ، و كأن هؤلاء الثلاثة بحثوا عن الفينومينولوجيا وكأنها لم توجد بعد ، وهذا التعقيد هو موضوع دراسة لا يمكن ان نستوفيها في جزء بسيط من البحث لكنها تبقى مهمة في فهم مسار التأويلية .
(1) جون لاكوست ،ص 95.
(2) غادامير ، طرق هيدغر ، ص 21 .

لكن يشير غادامير في آخ المقدمة إلى فكرة هامة جدا من شأنها أن تنير لنا الطريق في فهم العلاقة بينهما على مستوى الفن والجمال ، يقول غادامير : **" الأعمال المجموعة في هذا الكتاب هي في الأساس استمرار لما شرعت به في تلك المقدمة في العام (1960) أي أصل العتمل الفني ، وفي الواقع كنت أشعر بالإرتياح عندما أدخل هيدغر العمل الفني في تفكيره في الثلاثينيات لأنني اعتبرت ذلك تشجيعا وتعزيزا لجهودي الخاصة "** [1] ، إن هذا النص بقدر ما يبين علاقة هيدغر بغادامير ، يشير أيضا إلى التعقيد بين الفيلسوفين ، والتي أخذت حيزا من الدراسات المعاصرة ، فغادامير كتب طرق هيدغر معترفا بالحافز الذي رسمه هيدغر في تطوره وتكوينه الفلسفي ، لكن

المفارقة تكمن في تاريخ الكتابة ، أي أن غادامير انتظر ثلاثي
، وكـأن غادامير كان يحـس بوجود سر كامن في هيدغـر ، **صعقة كهربائية "** إشــارة إلى أن أستاذه يمثل تجربة فلسـفية جـديدة واصيلة ، فهي صـدمة من حيث جــذرية التفكير والصـرامة في اختيار المفاهيم [2].

يمثل هيدغر مرحلة حاسمة خصوصا في التميز الفلسفي ، ويـأخذ هـذا التميز فرادته خصوصا محاورة الميتافيزيقا بعد هيجل ، هذه القراءة تكمن في مجاوزة الميتافيزيقا [3] ، من خلال البحث عن جـذورها في الفكر الفلسفي الغـربي فهيدغـر هو الـذي قرأ بتأويلات ومفاتيح معرفية جديدة كل من أفلاطون وأرسطو ، ويعترف غـادامير أن بـدايات التحول في تربيته وتكوينه الفلسفي ، كانت عـندما قـرأ تأويلات هيدغـر عن الفيلسوفين (أفلاطون وأرسطو) ، بحيث يخـرج هيدغر عن التقليد الفلسفي لفهم المرحلة اليونانية ، ويعتمد على التفكير واللغة ، بل التفكير من خـلال اللغة [4]. فهيدغر غـالبا ما نبـه إلى أن قـراءة أرسطو قراءة متـأنية من شأنهـا أن تسـاعدنا على إدراك الحـقيقة في معتناها الأصيل والأصـلي ، أي في طابع الكشف . والهدف من عودة هيدغر إلى الإغريق هو الـذهاب إلى مـا هو أبعد منهم ، أي الذهــاب مما هو إغريقـي إلى مـا هو إغريقي أكثر [5]. طرح هيدغر مفاهيم أساسية تعبر عن انشغالات تغلب على مجالات التفكير ، يتعلق الأمر بكلمات " تقنية " ، " لغة " ، " تقليد " .

---

(1) غادامير ، نفس المصدر السابق ، ص 22 .

(2) انظر للترجمة الانجليزية من كتاب طرق هيدجر (مصدر سبق ذكره)، ص 27 .

(3) Gadamer , l'art de comprendre , ecrit 1 , trad par marianna simon , Aubier Montaigne , paris , 1982 . p 185.

(4) Gadamer , l'art de comprendre , p 185 .

(5) نعيمة حاج عبد الرحمن ، الفينومينولوجيا و مسألة العودة الى الاغريق ، في مارتن هييدجر ضمن مجلة آيس ، دار الاخبار للصحافة ، الجزائر ، 2009 ص 29 .

أما **" التقنية "** فتتجدر في الأصـل الإغـريقي (***tecknikon***) ، وكانت تعـني في اللغة اليونانية التعـرف أما عـمليا فتعني صنع الأشياء ، ويـذهب هيدغـر إلى أبعـد من هذا عندما يطرح المفـهوم من خلال التفكيـر اليوناني في حد ذاته ، فالتقنية (***téchné***) في اليونانية تعني التعرف على فعل الصنع وهو نوع من العلم والكشف والمعرفة كما هو حاضر ، وعلى هذا تكون التقنية تصـورا للمعـرفة [1].

ورث غـادامير عن هيدغـر مسـألة العودة إلى الجذور من خـلال التفكير داخل اللغة وممكنـاتها التي تفتحها سـواء عن طـريق تـأصيل المفـاهيم بغرض فهمها ، أو عن طـريق الحـوار الذي يمكن أن تفتح لغـة الكـائن في فهـم الآخر داخل الـوجود ، ويعترف غـادامير أن هيدغر يمثل راهـنية وحـضورا غريبا ومختلفا في الحـاضر لكنـه يكـشف عن تجـاهل هيدغر لمقولات السيـرورة التاريخـية عند هيـجل ، فهيدغر يعمـد إلى تجـاهل هيجل حسب حـدود تفكيره الخاص عندما يركز علـى قدر الدازاين في الوجـود [2].

تكمن خصـوصية الظـاهراتية في التعقيد التـام الذي يـربط كل فيـلسوف بما بعـده ، فغـادامير لا ينفي عـلاقته بهيدغـر ، لكنه لا يبين لنا إطلاقا ما الذي أخذه بالضبط من أستاذه [3] ، لكن تبقى مسـألة الفن هي القاسم المشترك بين الفيلسوفين وأهـم ما يـميز هـذه العـلاقة من خلال الفن هو تـاريخ الفن (تاريخية) ، باعتباره مـدخلا لعلوم الروح ، فمشروع غـادامير سيستمر كـنقد لعلوم الروح مثلما أرساه هيدغر ، فالكــائن قد تم تغيبه ونسيانه عـندما غابت فضـاءات لغته وكينـونته [4].

شغلت الحـقيقة اهتمام غـادامير كما شغـلت هيدغـر من قبل ، فالحـقيقة تتكشف في العـمل الفني وبالضـبط حقيقة الموجود ، ويصبـح الفن حـدوثا متكشفا ، فالحـقيقة نداء الوجود [5] ، يسوغ غادامير هذا النداء في مفهوم الإنتماء الذي يجسد العـلاقة المشتركة بين الآنـا والآخر ، فحتى هيدغـر نفسه لم يعـد إلى مسـألة أصل العـمل الفني لمجـرد التأريخ ، بقدر ما هـي محـاولة الكشف عن العـلاقة الحقيقية بين أصـل الفن والتساؤل في حد ذاته ، فالفن يتيح لنا إمكـانية التحدث عن الفنان وعن العمل الفني ،

ولعل محاولة هيدغر الأهم في مسألة الفن بحسب تأويلات عندما يرتبط الفن بصراع العالم والأرض .

(1)حسن مصدق ، في مارتن هييدجر ضمن مجلة آيس ، (المرجع السابق) ص 77.
(2)Gadamer , l'art de comprendre , erit 1 , p 194 .
(3)جون غروندان ، المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، مرجع سابق ، ص 101 .
(4)Gérard Raulet , la philosophie allemande depuis 1945 , éditint Armand Colin , paris , 2006, p73.
(5)صفاء عبد السلام جعفر ، هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني ، دار المعارف ، الاسكنرية ، 2000 ، ص 76 .

هوية العمل الفني من شأنها أن تحدد جوهر الوجود من خلال صراع الكشف والخفاء ، فجوهر الفن هو الشعر.[1] من يقرأ جيدا كتاب أصل العمل الفني يجد أنه النسخة الأصل لمقالات غادامير في كتاب تجلي الجميل ، عندما يُحسم الشعر في أهميته كلغة الفن الذي يجسد الحقيقة ، حقيقة الوجود اللانهائية . أكد هيدغر أن الشعراء يقولون ما يبقى دائما أي ما يستمر في وجودنا .

يشير غادامير إلى أن العنوان الذي يسميه بـ **" مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة "** ، فالشعر يضمن فن اللغة في وجودها وفاعليتها فهي مسكن الكائن بلغة هيدغر ، فالتفكير في الوجود ومن خلاله هو بمثابة **" الشعر الأصلي "** ، وهو متأصل في التفلسف ومن كل فن ، بما في ذلك فن نظم الشعر فالشعر يجعل من اللغة أمرا ممكنا ، والتفكير شعر ما دام تفكيرا في أسئلة الوجود.[2]

يلاحظ غادامير في مؤلف (طرق هيدغر) أن أستاذه سيستدرج الفن إلى تجربة جديدة ، في مفهوم العالم والأرض فهما مشروع الوجود للدازاين ، سيكون الفن حدس العالم.[2] يتيح الفن إمكانيات الإنفتاح في شعرنة العالم وابتداع لغة تعبر عن حقيقة الكائن ، بل أن الفن هو الطريق إلى اللغة التي نفهم بها الكائن في العالم.

(1) صفاء عبد السلام جعفر ، الشعر و الفكر عند هيدجر ، في مدارات فلسفية ، الجمعية الفلسفية المغربية ، العدد 10 ، 2004، ص 154.
(2) غادامير.طرق هيدغر . مرجع سابق ، ص 224.

المبحث الثاني : الأرضية الفلسفية لغادامير

المطلب الأول : أفلاطون وجذور فلسفة الحوار
المطلب الثاني : التأصيل النقدي لكانط في التأويل
المطلب الثالث : الأصول الفينومينولوجية

في جذور فلسفة الحوار (الأصول الأفلاطونية)

... « ان الشيء الأساسي في محاضراتي عن الفلسفة قبل سقراط هو انني لا ابدا بطاليس و لا بهوميروس و لا أبدأ باللغة الاغريقية في القرن الثاني قبل الميلاد ، إنني أبدأ بدلا من ذلك بأفلاطون وارسطو وذلك بحسب تقديري هو المدخل الفلسفي الوحيد لتأويل الفلسفة قبل سقراط وأي مدخل آخر يمثل نزعة تاريخية من دون فلسفة » (1) . ان هذا النص الذي يصرح به غادامير هو جزء من كل ، لأنه نص من ضمن نصوص كثيرة يعمد فيها الفيلسوف الى الحديث عن افلاطون وربطه بكلمات من قبيل : **تمهيدات** ، **بداية** ، **النقطة الممهدة** ، مما يحيل الى فهم مفاده ان افلاطون الاغريقي له بالغ الأثر في تربية غادامير الفلسفية .

ولـد **غـــادامير** في **11** فبراير **1900** بمــاربورغ ، تمتد عــائلته مــن سيليزيا (بولندا الآن) بدأ دراسته في **بريسلاو** أين كان والده **يوهانس** استاذا الكيمياء في جامعتها ، توفيت والدته عندما كان عمره أربع سنوات ، تربت عائلته على الأصول البروتستانتية و حرص والده على أن يتبع طريق العلوم الطبيعية لكنه غادامير مال الى دراسة الأدب والتاريخ خصوصا كتب شكسبير والأدب الكلاسيكي (2) ، انتقل الأب يوهانس الى ماربورغ عام **1919** ، و بعدها بثلاث سنوات أصبح الوالد رئيسا للجامعة ثم لازمه السرطان منذ عام **1928** ، و بسبب قلقه أرسله الى مارتن هيدجر أين درس وكتب هناك عندها أكد هيدجر له ان الابن سيتمكن من ايجاد مهنة ومنصب لأنه فيلسوف بارع (3) .

لم يكن والـده متحمـــسا للحرب عام **1914** على الـرغم من اعـجابه **ببسمارك** في حين كان غـادامير الابـن متحـمسا لتلك الحـرب خصوصا بعدما تـلقى والـده توبيخا شديد اللهجة آنذاك ، لكـن الحـرب جلبت تـداعيات كثيـــرة علـى أوربا والعـالم وعـلـى غـــادامير . لكن مع تطاول النزعات المادية واخفاقات الفلسفة في درء هذا التـطاول كانت الفلـسفة ذاتها بحاجة الى نفس جـديد يتزامن مع صـعود النزعات العلمية ، عندما ظــهر كتاب مهم في مـرحلة شـباب غـــادامير ، بالضـبط علم **1918**، يعود الى **شبنـــغلر** بعنوان " **انهيار الغرب** " ، وهو الكـتاب الذي كان له أثر كبـير في زيـادة الانفصـال بين الذاتية والموضوعية وهو ما سنجده حاضرا في تأويلية غادامير.

---

(1) هانز جيورج غادامير ، بداية الفلسفة ، ترجمة علي حاكم صالح و حسن ناظم ، دار الكتاب الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 2002 ، ص 6-7 .

(2) Robert j. dostal , in the cambridge companion to gadamer , cambridge university pres ,cambridge, 2002 , p14 .

(3) Robert j. dostal , in the cambridge companion to gadamer ,Cambridge , university press , 2002, p15 .

التقى غادامير بأفلاطون أول ما كتب في مسيرته عندما كان بصدد تقديم رسالته الجامعية التي نال بها شهادة الدكتوراه عام **1922** ، بعنوان **مفهوم اللذة في محاورات أفلاطون** ، تحت اشراف استاذه آنذاك **بول ناتورب** ، وهنا يطرح تساؤل مفاده : **ما علاقة غادامير بأفلاطون الاغريقي وهو الذي انكب منذ صباه على قراءة الأدب الألماني و التاريخ ؟**

ان الجواب عن هذا السؤال يمكن استشفافه من خلال اقتفاء الأصول في فكر الأستاذ بول ناتورب الذي كان قد عمل في ما سبق على تقديم اطروحة بعنوان : **الأفكار الافتراضية لدى افلاطون** ، هذا من جهة ومن جهة اخرى فإن فكر غادامير في العشرينيات تزامن كما أوردنا مع صعود النزعات النسبية التي جعلت من ضرورة حضور الفكرة الأفلاطونية قوة لا نقاش فيها ، و التي تفيد ان الحقيقة ليست ما يتجلى امامنا بل هي موجودة او قد تكون موجودة في عالم مفارق.

ان المنهج الأفــلاطوني في المحاورات واثـــارة العـــلاقة دائـتما بين الســؤال والـــجواب هو بالضبط ما مكن من استحضاره من أجل محـــاورة عصرية بين النـــسبية والمطـــلقية ، أو بين الصرامة العلمية و

تفتح القول الشعري (الفلسفة) ، من هنا وجد غادامير عند نسميه لعبة السؤال والجـواب باعتبارها رفضا للقول بالمطلق يخصص غـادامير في معظم محـاضراته حيـزا لأفلاطون ، ففي **" بدايه الفلسفه "** يشتغل في معـظم الكتاب على محـاورات أفلاطونية ، ولئن كـان في اسـتاذه هيدجر بالغ الأثر في ذلك وهو الـذي أعاد قـراءة التراث الاغـريقي بتأويلية جـديدة ، يصرح غادامير في جزء من الكتـاب قولـه : **" لكننا يجب أن نـدرك انه لم يكـن في عصر أفلاطون ثمة ديـن وانما كان يهيمـن العلم ، ان المـحاورين اللـذين تحدث إليهـما سقراط في محاورة فيدون كانا عالمين ، فكيف تـدبر أفلاطـون ان ينقل بسـهولة مناقشة موروث ديني قـديم وعلم ينتميان لعصـره إلى بنيـة المحاورة وأدمجها الى وصف المشتركين في المحاورة ؟** [1] .

ان مـهارة أفلاطون في خـلق المحاورة هي الحـكمة التي كـان يرى انـها يجـب ان ترتبط بـكل فعل فلـسفي يتم من خـلاله محاكاة العـقل المثالي للـواقع الـمرئي ، **وهذه المهارة يرى غـادامير أننا بحاجة إليها أمام تطـاول متزايد للـنزعات العلمية والمادية ، و لا سبيل في هذا إلا بالحوار** ، وهو ما سيـشكل صلب التأويلية لدى غادامير لاحقا .

(1) هانز جيورج غادامير ، نفس المصدر السابق ، ص 54 .

ان التأسيس الأفـلاطوني لدور السؤال داخل المـحاورات شكل جـزءا كبيرا من تلك الاجابات التي قدمت أمام سـؤال الفكر في القرون الـلاحقة ، فمهمة الفلـسفة هي التي مازالت تقدم اجـابات مختلفة على امتداد القـرون الثلاثة في العصـر الحديث ، وعلى الرغم من انتصار العـلم الحديث الذي لا يقبل المناقشة و الجـدال ، فإن الفـكر يجد نفسه باستمرار في مواجهة أسئـلة ليس بمقدور العـلم ان يقدم عنها جوابا [1] .

ان الطـاقة الأفلاطونية من خـلال المـحاورات في محـاكاة الماضي من جهة ومساءلة الـواقع من جهـة اخرى هـو ما تحتاج اليه الفلسـفة في عصـر غـادامير الـذي يقـول : **" انني أرى ان عـالم اليـوم لم يحقق تقـدما على مـستوى الحـوار ، في حـين ان قساوة واقع المستقبل يجبرنا على الحـوار ، أهمية الحـوار تكمن في اتـاحته الـفرصة للتعرف على الآخـر ، كما يعـلمنا الحـوار أن لا الـذات ولا الآخـر يمتـلكان لوحـدهما كـل الحق "** [2] .

يقتفي غـادامير كثيرا طريق اسـتاذه بول نـاتورب في الاهتمـام بأفـلاطون ، ففيلسوف مـاربورغ عُني في سنواته الأخيرة بمسائل التـأويل التـاريخي وهو الـذي أعـاد قراءة أفلاطون وأفكـاره الجدلية عنـدما ألف كـتابا عام **1921** ، قدم فهـما نقـديا جديدا لأفلاطون ولأفـكار المثل ، من هنا وجـد غادامير الأرضـية الأفلاطونية التي ستمتد خيوطها الى التـأويلية لاحقا. كانت دراسة ناتورب لأفلاطون غاية في النقد التاريخي ، ان الحديث عن المثال او الفكرة لدى أفلاطون في قـالب طبيعي كما أثبت ذلك لاحقا نيوتن ، هو غـرابة وجـد فيها غـادامير امكانية الحوار بين الماضي والـواقع ، بين المـنهج والحقيقة . فاذا كانت الـحقيقة مفارقة في فكرة مثـالية فهي تعـبير ماض عن انفصل عن واقع مـرئي و مدرك حسيا ، هكذا فـهمت الكانطية المحدثة أفـلاطون على أنه الفيلسوف الذي يمكن ان نجـد في حواريته ما يـفيد الفلسفة امام العلم و تطاوله المتزايد .

ان المنهج عند غـادامير يحاكى حـواريا بطـابع جدلي ، لا ننطـلق من المـنهج بل نسـاءله عبر اشكـال الحقيقة ، ولا مجـال للاستسـلام الى النـزعة العلمية النـاتجة عن تزايد التـقنية ، فقد حـاول غادامير ان يسـتحضر السؤال والجـدل السقراطيين في محاورة الحقيقة ، فهي لا تطلب منهـجيا بل جدليا و هذه الطـريقة هي في الحـقيقة نقيض المنهج و هي وسيلة التغلب على نزوع المنهج.

(1) هانز جيورج غادامير ، الأسس الفلسفية للقرن العشرين ، مرجع سابق ، ص 9 .
(2) المرجع نفسه ، ص 30 .

ان الجدل يترك الموضوع الذي يقابله يلقي أسئلته الخـاصـ
الموضوع) و يلقي عليه أسئلته فالذات قد غدت هي الموضو
قدم أفلاطون في محاورة فيدون عند البرهنة على خلود النفس حجة التذكر ، اذ ان جواهر الاشياء تحدث بتذكرها لما كان موجودا من قبل الوجود ، وجد غادامير في مثل هذه الحجة ما يمكن ان يقدم مقاربة للحقيقة في العمل الفني ، ان الفن يجذبنا من خلال انغمارنا كأفراد في الأثر الجمعي ، اننا نكتسب تلك الحقيقة في الماضي الذي يتجدد في كل حضور او وجود لنا ، ان التذكر الأفلاطوني يجعل من امكانية الحوار بين المدرك الحسي والمعقول المثالي ممكنا داخل اشكال الوعي الانساني . يعترف غادامير حول هذه الفكرة قوله : سنرى لاحقا أن التسويغ الأسطوري الذي يقدمه افلاطون لجدل سقراط هو تسويغ بالغ الأهمية [2].

يخصص غادامير في " **حقيقة ومنهج** " جزءا هاما حول أهمية السؤال داخل الفعل التأويلي ، " **من بين البصائر العظيمة التي زودنا بها وصف افلاطون لسقراط هي ان طرح الأسئلة أصعب من الاجابة عنها ، فعندما لايقدر المتحاورون في الحوار على الاجابة عن اسئلة سقراط المحرجة ..** " [3] .

ان خطاب أي موضوع ما يكون مفتاحه السؤال ف ينمو الجدل عبر حوارية السؤال والجواب ، وهو جوهر الفعل المعرفي بما هو انفتاح على الحقيقة ، ان المساءلة تكتسب مشروعية معرفية مما تستطيع ان توفره كموضوع لذات المساءلة ، وتزداد مشروعيته في تلك العلاقة التي تقوم بين السؤال والمعرفة ، مادامت المعرفة استبعادا للأحكام الخاطئة من هنا يتقرر السؤال كمشروع للمعرفة ، ويستشهد غادامير أن أفلاطون يبين فيما تكمن صعوبة معرفة ما لا يعرفه المرء وبدل الاعتراف بالجهل ، يولد الرأي بقمع السؤال . " **لقد رأينا أنه فن يخصص للشخص الذي يريد أن يعرف أي لديه أسئلة ، ان فن المساءلة ليس فنا لمقاوة ضغط الرأي فهو يفترض مسبقا هذه الحرية ... ان فن اثارة الأسئلة هو فن اثارة الأسئلة الدائم ، أي فن للتفكير وهو يدعى جدلا لأنه فن ادارة حوار حقيقي** " [4] .

ان سمات الجدل التي ورثها غـــادامير عن أفلاطـون تنــم عما ورثه من مونولوج المحاورات ، وهو الذي كـان قد كتب عن لـذة الحـــوار الأفلاطوني ، فمـن يبرع في فـن إثـارة الأسـئلة هو الشخـص الذي دائما يحـاول الكشف عن قوة الحـوار وليس قـوة الجواب أي قيمة الحـــوار بما هو جـدل في اظهـار قيـمة **البينية** (بين السـؤال والجواب)

(1) عادل مصطفى ، مدخل الى الهيرمينوطيقا ،دار النهضة العربية ، بيروت ، 200" ، ص 197.
(2) ~~غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سبق ذكره~~ ، ص 463.
(3) المصدر نفسه ، ص 483.
(4) المصدر نفسه ، ص 490.

على سيرورة الحوار ، " **فالجدل لا يتمثل في محاولة الكشف عن ضعف ما يقال ، انما عليه ان يُظهر قوته الحقيقية فهو ليس فنا للنزاع ، انما هو فن للتفكير** " [1] .

يستشف الحضــور الأفلاطوني في تـربية غـادامير بقراءة الــعديد من نصــوص التـأويلية الغـاداميرية ، اذ يبرز الفضل الأفـلاطوني في المحـــاورات كتطعيم يغـذي الحوارات التـأويلية التي تمثل نفـورا من النزعة المـطلقية المتزايدة ، " **بوسعنا الاحتكام الى أفلاطون ان أردنا ابراز أهمية مكانة السؤال في التأويلية ، و نحن نستطيع ذلك ببالغ اليسر مادام أفلاطون نفسه يظهر الظاهرة التأويلية بطريقة معينة** " [2] .

(1)نفس المصدر السابق ، ص 489
(2)نفسه ، ص 490 .

التأصيل النقدي (لــ كانط) في فكر غادامير :

" ... ومنعطف كانط النقدي يظل حاضرا في الفلسفة التأويلية ، تلك التي استمدت أساسها من تلقي هيدجر لدلثاي ، وهذا المنعطف حاضر في الفلسة التأويلية حضور افلاطون نفسه ..." [1] .

بهذا النص الهام لاحدى اهم محاضرات غادامير وهو يعرض خطوط تأويليته الفلسفية ، يعتبر غادامير الفلسفة النقدية (لكانط) انها بمثابة الترياق المنهجي الثابت الذي لا يجوز للفلسفة تناسيه [2] .

من يقرأ مرجــعا او نصا بهذه القيمة يلتمس تــأريخا يمارس فيه غــادامير تأويلا لانعطافة كانط في تاريخ التأويل الفلسفي ، خصــوصا ما اكتشفه هيدجــر حول التفاعل بين الفهم والحدس ، من خلال الدازاين او الوجود المتجه نحو المــوت أي ما هو متناه جوهريا.

اذ يعترف غـــادامير بأن كانط هو صاحب الفضل في تاريخ ما وصلت اليه نظريات التـــأويل الفلسفي ، لأن فينومينولوجيا هــوسرل كانت قد قبلت ببعـض التنقيحات الناجمة عن تعارض النزعات التـــاريخية (دلــثاي) والنزعات الوضعية من جــهة اخرى ، و سوء تعامل الكـــانطية المحدثة مع النص الكانطي هو الذي أجل حضور واكتــشاف كانط **الشــيء في ذاته** الى غاية هيدجــر ، من هنا فالفينومينولـوجيا كما أراد لها هيدجر ليست ولـيدة الاستاذ هوسرل وكفى ، بل هي التي تمتد الى كــانط فالفينومينولوجيا هي مـــشروع نقد العقل في الفلسفة ، ويدين هوسرل في نصوصه الى الفلسفة النقدية ، خصوصا التعامل مع القضايا الترانسدنتالي .

ان التـــوجه التـــرانسدالي لدى هــوسرل مؤسس الفينومينولوجيا بــدأ مع مسيرته الفـلسفية عندما ارتبط بــكانط من خــلال الكانطية المحدثة في مــدرسة مــاربورغ (ريكرت ، ناتورب)، ويصر غــادامير عندما يعرض مساره الفلسفي على أن كانط لم يُفهَم من قبل الكـــانطيين المحدثين شأنه شأن هيــغل مع الهيـــجيلين الجدد ، لأن قـــراءة كانط يجب ان تتم من خـــلال إدراك القصد الفلسفي لكـــانط ذاته ، أي يجب أن نفهم كانط في تفكيره الترانسدتالي داخل النقـــدية الفينومينولوجية ، أي على انها فلــسفة فينومينولوجية في ذاتها ، وهذه هي الــفلسفة التي تتغذى و تشتـــغل على فعالية النــقد .

(1) ~~غادامير ، طرق هيدجر ، مصدر سابق~~ ، ص 152.
(2) غادامير ، ص 149.

سعى كانط في كل كتاباته حول العقل والمعرفة الى احداث ثورة جذرية لاشكال وطرق التفكير ، وانصبت بحوثه على حقيقة موضوعات المعرفة وهي التي تتمظهر وتتمثل لحساسيتنا كالوقائع والمشاهدات ، و لا يتم معرفتها إلا بالحدس المناسب * .

اكد كانط في نقـد العقل الخالص أن فاعلية النقـد هي بــحث أولــي في المنهج . وبهذا فـ **الــنقد ليس مرحلة من مراحل الفلسفة المتعالية ، بــل هو عرض يتم مهمة مخططها واكتمالها المعماري ، أي [يَكشفُ] و يجدد اكتشاف أفــق فكرة الفلسفة الترانسدنتالية بوصفها علما ، مـــن هنا فالمنهــج الأساسي للفلسفة هو النقد الذي يمكننا و بقدرة العقل على تقديم اجابات من العــقل ذاته عــلى مسائــل و قضايا تطرحها إشكاليات الفلسفة .**

ان الصرامة التي وضعها كانط لقصده الفلسفي هي التي اعتقد غادامير أنها لمتعد موجود بدليل تعدد وتعارض النزعات التاريخية و الحيوية من جهة والنزعات الوضعية من جهة اخرى ، وصار لزاما على

كل تأويل فلسفي لا يخلو من فاعلية النقد أن يحدد الخطو
بالأحرى ضمان صرامة التأويل من أجل فهم صارم.

يتيح النقد الكـانطي لغادامير اعـادة طرح سؤال امـكانية قيام ونهضة العلوم الانسانية بصيغة اخرى خارج النزعة العلمية التجريبية ، أي خارج التصور الإبستيمي لعصره آنذاك ، من هنا تحتاج التأويلية الفلسفية الى شروط توجهها وتكون دليلا لها.

الكانطية المحدثة :

لا يمكن فصل النشأة الغاداميرية عن تلك المحاضرات و التـربية الفلسفية التي وجـدها في مـاربورغ وبالضبط في الثلث الاخير مـن القرن التاسع عشر الميلادي ، أي ما عرف بالفلسفة الكـانطية المحـدثة (يفضل البعض صيغة الكانطية الجديدة) ، و التي برزت ما بين الحربين متلخصة في مدرستين الأولى ماربورغ ، والثانية في بادن .

نتحدث هنا على احـد أقطاب الكانطية المحدثة في مـاربورغ ، عن **بول ناتورب** (**1854 – 1924**) وهو الذي أشرف على رسالة الدكتوراه التي قدمـها غادامير حـول افلاطون ، لكن المهم في الحديث عن مدرسة ماربورج وعلاقتها بالكانطية من جهة وبغادامير من جهة اخرى هو أن الارث الكانطي لم يتأثر بتـأويلات الكـانطيين الجـدد ، الـى

---

* يمارس الفيلسوف الألماني غادامير تأويلا نقديا لسوء التأويلات التي لحقت بفلسفة كانط و التي اختزلت في المثالية فقط ، ويمكن العودة الى دراسة مفصلة من خلال قراءة كانط و النقد ، في مجلة أيس ، العدد 1 ، 2008 ، ص 8-16.

درجة أن غادامير ينبه في محاضراته الى وجوب تأويل متجدد لانعطافة كـانط في تاريخ التأويلية الفلسفية ، فمفهوم الحـقيقة ونصوص كـانط الكانطية المحدثة يستـثنى منها اسم واحد في مـسألة تـأويل كانط كما تشكل قـصده الفلسفي هذا الاسم هو غـادامير .

يعد بول نـاتورب المشرب الفكري الذي غذى تـربية غـادامير بالتأويل الكانطي لمسائل الفهم ، ولو أن الحديث عن هذا التواصل بين الاستاذ وتلمـيذه لا يعني تشابه النظرة او اخلاصا في التأثير ، لكن غادامير حرص على اعادة قراءة كـانط بعيون الاستاذ الشرعي له وهو هيدجر .

يمكن القول ان فضل ناتورب على غادامير يلتمس في نقد الاستاذ للنزعة المادية خصوصا في كتاب " **الفلسفة : مشكلتها ومشكلاتها** " الذي تـزامن مع تـأليف **هـوسرل** لكـتاب " **الفلسفة بوصفها علما** " عام **1911** ، أين قدم كلاهما تصـورا جديدا لاشكالية العلاقة بين الفلسفة والعلم ، حاول نـاتورب أن يقطع كل صـلة بين العلم والفلـسفة كرد على تعالي وتطرف النزعة المادية .

لكن غـادامير تمرد فيما بعد على ما يمـكن تسميته الإرث الكـانطي ، " **لقد هيأ كانط بتحليله المتعالي امكانية الاعتراف بأن الحقيقة تراثا ذا طبيعة مادية وامكانية رعاية ودراسة هذه الطبيعة المادية ، غير ان هذا لا يعني أن الفرادة المنهاجية للعلوم الانسانية فقدت شرعيتها** " [(1)] . هكذا يمارس غـادامير النقد الكانطي على صـاحبه كمـا أراده له هو ذاته (أي كانط) ، يقوم بنقد كـانط بعيون كانطية ، فإذا كان الأول يعترف ان الثاني اختزل في عصر الكانطية المحدثة على نحو غريب الى نظام فكري عام ، " **هذه الكانطية المحدثة في صورة مدرسة ماربورج بلورت فكرة سيكولوجيا متعالية (على يدي ناتورب)، لتكون نظيرا لمنطق متعال عام ، هي التي دعمت الفهم الذاتي الفلسفي لظاهراتية هوسرل الناشئة** " [(2)] .

وبعد هذا النص يربط غادامير بين الظاهراتية فيما بعد و الاصول الكانطية ، هذه الفلسفة (الظاهراتية) التي غلبت على الحركة الفكرية جلها في القرن العشرين و هي التي ندعوها اليوم بالفلسفة التأويلية بحسب غادامير ، مادامت قائمة على فكرة ظاهراتية ، فهوسرل في فكرة فن الوصف ونظرية البداهة استند الى كانط اكثر مما استند الى فيخته وهيغل [(3)] .

(1) غادامير ، حقيقة ومنهج ، مصدر سابق ، ص 97.
(2) غادامير ، طرق هيدجر ، مصدر سابق ، ص 136.

(3) غادامير ، نفس المصدر السابق، ص 137.

في هذه المحاضرة القيمة حول اسهام كـانط في تاريخ الفلسـ ممارسة النقد هي السمة التي طبعت السلم التراتبي لاكتمال الفينومينولوجيا من جهة و التاويل من جهة اخرى ، هذا النقد بدأ بقراءة الكانطية المحدثة لنصوص كانط ، وسار كما ينبغي له بتجاوزات هوسرل في مشكـلة العلوم الانسـانية ، واكتمل مـع هيدجـر{ **التأويل بما هو اعادة قراءة للـتراث الفلسفي ككل** }.

" ان الوعي النقدي بحدود عقلنا الاناني الذي تجسد في نقد الميتافيزيقا مهد الطريق امام ميتافيزيقا علمية متأسسة على حقيقة الحرية العقلية ... ومازال نقد كانط للعقل النظري حجة قوية ضد محاولات احلال التقنية محل الممارسة ... و منعطف كانط النقدي يظل حاضرا في الفلسفة التأويلية " [1] .

ان سمة الوعي النقدي التي لازمت فلسفة غادامير هي تجعلنا نفهم الخطوط الأساسية للتأويل الذي أسسس له لاحقا ، فقد حاول الفيلسوف أن يـرسم بداية نظـرية للتـأويل الفلسفي على أنقاض النقد لعديد المشـارب الفكرية التي استقى منها آراءه و نظرياته ، يتجلى أثر النقـد الكانطي في غـادامير في اخـلاصه لهيدجر الذي اتفـق كليا مـع كانط في القول بضرورة وجود فـكرة مسبـقة أو بناء تمهـيدي من شـأنه أن يفتح امامنا العالم قبل الدخول في التجربة [2].

---

(1) غادامير ، ص 151.

(2) موسوعة كمبردج في النقد الأدبي ، مرجع سابق ، ص444.

الأصول الفينومينولوجية

حاولت الفلسفة المعاصرة ابتداء من النصف الثاني للقرن التاسع عشر أن ترفع شعار الاعتراض على النظريات و النصوص و التأويلات الكلاسيكية ، فاعتبر هوسرل اشهر هؤلاء المعترضين بمحاولات نقدية لنظريات علم النفس اضافة إلى انتقادات عميقة للنزعات المادية والمثالية على حد سواء .

يُـعـزى الى هـوسرل أنـه أرسى الدعـائم الأساسية للفينومينولـوجيا فـي صورتها المعاصرة ، ولعل السمــة المميزة للظــاهراتية هــي أن وظيفتها تلتمس فــي وصــف الظاهرة كـما تتبدى للــوعي مباشرة ، ان هـذا الظرف التـاريخي يجعلنا نطـرح الســؤال عــن عــلاقة غــادامير بالفينومينولوجيا ، او بـــالأحرى **ما علاقة الفينومينولوجيا بالتأويل ؟**

يخص اشهر متخصص في الــهيرمينـوطيقا المعاصرة **جون غروندان** في كـتابه : **الــمنعرج الــهيرمينوطيقي للفينومينولــوجيا** ، جــزءا هاما مــن الكتاب بعنوان **" إسهام هوسرل الصامت في الهيرمينوطيقا "** ، حــيث يُرغَمُ هوسرل على تأسيس نظرية في العودة الى الأشياء بما هي في حقيقتها أو أصالتها ، وهو نفس ما عنيت بــه كبــرى الاشكاليات الرئيسية في تاريخ التأويــل الفلسفي ، فالعودة الى الأشياء تصبح بمثابة عــودة إلى القصـدية التي تقوم بتوليد الــواقعي من الشعور ، ثم ان البحث عن المعنى المتستر خلف الأشياء ومساءلة القصــدية الكامنة خلف الجزء الظاهر من الظواهر مهمة معقدة تستحق أن تُنعَت بـأنها هـيرمينوطيقية [1] .

ان طموح هـوسرل في الظاهراتية التكوينية واكتمالها لــدى تلميذه هيدجر هو مارسخ لدى غادامير المشروع القديم الجديد الذي تطمح فيه الفينومينولوجيا لأن تصبح العلم الكلي الدقيق الذي عليه تقوم جل

المعارف والعلوم الممكنة ، وهو ما نجده في اشهر تعريف
الوقت بالهدف من تأسيسها ، " إنها العلم الكلي للمعرفة الإ
شتى المعارف والعلوم الاخرى "[(2)].
لم يكن هـوسرل ينشر الكثير من كتاباته عندما كان هيدجر طالبا يـدرس في **جوتنجن** ، وهذا لـم يمنع التلميذ من التوق لاستكمال دراسته لدى هـوسرل ، الذي

(1) جون غرونداندن ، المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ص 49.
(2) جون غروندان ، ص93.

حـضر للعمل في جامعة فـي الجـامعة المذكورة ، أيـن بدأت العلاقات تنمو بينهما و التي تـوطدت كثيرا عندما أصبح هـيدجر المساعد الـرسمي لـ هوسرل في أعماله الجامعية ، وفـي حدود عام **1919** بدأ هيدجر يحاضر عن الفينومينولجيا وشرع في نشر واعداد " **الكتاب السنوي للفلسفة و البحث الفينومينولوجي** " ، لكن بعد انتقالهما سوية الى العمل في جامعة **فرايبورج** بدأت العلاقة بينهما في الفتور الـى حـد الخلاف ، و قـد يعتقد البعض ان الخـلاف بين هوسرل وهيدجر هو رغبة كل طرف أن ينتزع تلك الشهـرة التي مفادها ان الفينومينولوجيا بدأت واكتملت مع هذا اوذاك .
لكن تـاريخ الأفكـار الفلسفية يعلمنا ان الفكرة تتطور مـن خلال عاملي التأثر والتـأثير خصوصا عندما يتـعلق الامر بفكـر متعالي يستمد جذوره من هيغل ليسمو و يكتمل إلى الحد اللانهائي ، ويصف **جون غروندان** هذا التوتر الفلسفي قوله : " لقد عـمل هيدجر على ترسيخ معنى اكثر موجودية من الدعوة القائـلة بالعـودة الى الأشياء ذاتها ..لأن الأمر يستدعي وجود تقصير جوهري من الدازاين اتجاه ذاته " [(1)] . و يفضـي هذا الـى الفكـرة الهيدجرية القائلة بأن الـدازاين حقيقة الشـيء تتكشف مما لا تتـحجب ، إنها كالنور في هذا العالم .
هنا يعترف غـادامير في احدى محاضراته أن تعبير الظاهراتية يتضمن كما استخدمه هوسرل اشارة إلى جميع الأبنية النـظرية للفكر التي نشأت ضـمن تقييدات نظام يتعـذر الإلمام به و قد برهـنت قوة هوسـرل في الحدس الظاهراتي على نفسها بدقة في تـتأمل جميع الانحرافات التي كونت الفكر المعاصر ونقدها ...
وعلى المرء أن يعترف أيـضا بأن عناية هوسرل بالوصف كانت مقترنة بوعي منهاجي حقيقي [(2)].
ثم ينتصر غـادامير لهيدجر عندما يصفه بـالقـول : " ان فكر هيدجر لـم يـكن تفكرا في الفكر ، فهو عندما كان يتفكر في التكنولـوجيا و في المنعطف فإنه لم يتفكر فعليا في التكنولوجيا أو في المنعطف ، وإنما كـان فكره مشـاركة في الوجود ذاته ، الوجود الذي ينتج عنه الفكر بحكم ضرورة متأصـلة فيه ".
يُتيح هيدجر لتلميذه أن تتجسد الفينومينولوجيا لتـأويل التجربة الانسانية فـي هذا الوجود أو العـالم وقد كـانت عبـارة هـيدجر كما يـروي غـادامير جريئة بشجـاعة من خـلال

(1) جون غروندان ، نفس المرجع السابق ، ص 52 ، 53 .
(2) غادامير ، طرق هيدجر ، مصدر سابق ، ص 263.

احـدى تعبيراته : " **ان [العـالم] يتعـولم** " ، ويصفها غادامير بأنها لغة ظلمة البداية ، الأصل ، الزمن ....[(1)] ، كان هيدجر يصر ان الفـينومينولوجيا هي نفسها الهيرمينوطيقا ، لأن كنه الفعل التأويلي هو نفسه موضوع الدراسة في الفينومينولوجيا ، بحيث **لا يتأسس التأويل على الوعي الانساني والمقولات الأساسية فحسب ، بل على انكشاف الشيء الذي يجمعنا به أول لقاء في العالم** .
ان من يقرأ محاضرات غـادامير وهو يؤرخ للفلسفة عموما ولنظرياته خصوصا ، يلتمس الإيمان العميق الذي غـذى نظريته فيما بعد ، والذي مفـاده ان الفينومينولوجيا التي تزامن ظـهور أسسها (مع هوسرل) و أزمة العلوم الانسانية في بداية القرن العشـرين ، على ان الفينومينولوجيا هي القـدر الفلسفي للعلوم الانسانية التي يمكن ان تخرجها من قـوقعتها اللاعلمية .

هــذا القدر المحــتوم رسخ دعامة اساسية يمكن ان يقوم عـ **من الوجهة الفينومينولوجية ليس " شيئا " يفعله القار** **الوقوف على حقيقة النص كما هي** (2) .

و لعــل فكــرة (**الــحدث**) التــي تحضر بقـوة فــي نصوص هيــدجــر هــي دلالــة عــلى (**الوجود هنا**) ، و هي صلب الفكرة الفينومينولوجية كما هي ايضا عنصــر من العملية الهيرمينوطيقية ، فالهيرمينوطيقا ترى العلاقات بين اشكــال الخطاب الكلامي المختلفة مثل حبال مجدولة في محادثة ممكنة ، محــادثة تفترض عدم وجود مصفوفة نسقية تــربط بين المتكلمين وحيث الأصل في الاتفاق لا يفقد مافتئت المحادثة جارية (3) .

ان أثــر **الحدث** يتوسط بين الانسان والظواهر ، انه بالضبط الهَمُ الذي شغــل الفكر الهوسرلي ، فلم يكن همه المعرفي **هو تأويل الظواهر وانما الظواهر ذاتها ، كما تتبدى للوعي الانساني ، ان الـتأويل هو مجرد تقنية في الوصول إلى جوهر الأشياء والى القصدية المتعالية الكامنة في النص ، والفهم بوصفه جوهر التأويل هو الانتقال من العبارة الى الدافع النفسي او من الخطاب إلى التساؤل الذي يحركه** (4) .

(1) غادامير ، طرق هيدجر ، ص 291.
(2) عادل مصطفى ، فهم الفهم ، ص 147.
(3)ريتشارد رورتي ، الفلسفة و مرآة الطبيعة ، ص 422.
(4) محمد شوقي الزين ، الازاحة والاحتمال ، ص 58.

ان سؤال الهيرمينوطيقا هو سؤال حول المعنى المتستر ، ويجب ان يكون سؤال الظاهراتية المركزي و معترفا به على انه سؤال حول المعنى (1) .

ان نقطة الالتقاء بين الهيرمينوطيقا والفينومينولوجيا تتجسد في مفاهيم عديدة لعل ابرزها : القصدية ، فعالية الذات (وليس ذاتية الذات) ،وغيرها من المفاهيم التي تتيح هذا الالتقاء لما يطرح تساؤلات صاغها **هيو سلفرمان** كالتالي : **ماالصلة المفقودة بين التصور الهوسرلي للوصف الظاهراتي والمفهوم الغاداميري للهيرمينوطيقا** ؟ ، فيجيب بأن هيدجر صاغ الهيرمينوطيقا أنها تعنى بمهمة التأويل ، والتأويل يعنى بالحقيقة في مشروعه لتعرية معنى الكينونة وبين الدازاين ، ومن اجل نعرية معنى الكينونة يتعين على الفعل التأويلي ان يموقع نفسه في علاقة بالكينونة ... فالمعنى ينشأ في أثناء تأويل كينونة الكائنات (2) .

سعى هيدجر الى رسم التواشج بين الهيرمينوطيقا والفينومينولوجيا وحتى الانطولوجيا ، فعمل على تبيين الهيرمينوطيقا الفينومينولوجية بما هي كشف للدازاين اي تفسير هيرمينوطيقي ، وهو بالضبط جوهر الحقيقة ، اي التفسير هــو ما يسمح للحقيقة بأن تتكشف كــالنور .

وجــد غادامير في هيرمينوطيقا هيدجر الفينومينولوجية اساسا يــرتكز عليه ويتجاوزه في نفس الوقت من خــلاله ، أسلوب التفكير في الهيرمنوطيقا الموضوعية الكلاسيكية لــدى الأسلاف ، ويتجسد في كتاب " **حقيقة ومنهج** " انكار الفكرة للحقيقة المطلقة (3) ، أما ما شغل حيز الاهتمام في الهيرمينوطيقا الغاداميرية التي تعرف بــ " **الهيرمينوطيقا الفلسفية** " ، انها تمتد لتشمل فهم وتفسير كل ما يكون قابلا للفهم والتفسير و التعقل و بالتالي هي امتداد لمنطلقات الهيرمينوطيقا الهيدجرية ، ويرى الباحث سعيد توفيق " **ان هناك خاصيتان اساسيتان تميزان هيرمينوطيقا هيدجر في تعاملها مع النص ، نجد صداها في هيرمينوطيقا غادامير ، الخاصية الأولى هي ان النص يكشف عن الوجود وينطوي على حقيقة او معنى يتجاوز اطار بنيته الشكلية ، والخاصية الثانية ان تميز النص وفهمه يقتضي تجاوز إطار الذاتية والموضوعية معا** " (4) .

يمكن ان نخلص من خلال ما تقدم إلى ان تــوجيه هوسرل للفينومينولوجيا نحو ظاهرة القصدية يكون قد ولــج الهيرمينوطيقا من بــابها الواسع لكنه و في المـقابل يـكون قد وَفـر

(1) بول ريكور ، من النص الى الفعل ، ص 40 .
(2) هيو سلفرمان ، ص 36-37.
(3) سعيد توفيق ، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، ص 89 - 90 .
(4) سعيد توفيق ، المرجع نفسه ، ص 125.

الفرصة للهيرمينوطيقا من ان تضع موضع تساؤل بعض الافتراضات عبر الفينومينولوجيا المتضمنة في فينومينولجيته [1] .

لكن ما أرساه هوسرل ببراعة ودقة في فن الوصف الظاهراتي ، وجد تجلياته في تلميذه هيدجر الذي توسَمَ فيه ذلك رغم الخلاف اللاحق الذي نشأ بينهما ، وغادامير يروي ان هوسرل عندما سئل عن الظاهراتية ، كانت إجابته صحيحة تماما كما تعود أن تكون إجاباته ما بعد الحرب العالمية الأولى ، فقال : **" ان الظاهراتية هي أنا وهيدجر "** [2] .

و تكتمل الصورة الهيرمينوطيقية للفينومينولوجيا ، وفينومينولوجيا التأويل لدى غادامير ، خصوصا في بداية كتاب " **حقيقة ومنهج** " ، عندما يعترف قوله : " إذا أردنا ان نعرف ماهية الحقيقة في العلوم الانسانية يتعين علينا أن نسأل السؤال الفلسفي عن الإجراء الكلي للعلوم الانسانية بالطريقة نفسها التي طرح فيها هيدجر سؤاله عن الميتافيزيقا .... لم يبتعد غادامير عن المسار الذي خطه هوسرل ورسم معالمه هيدجر خصوصا حول مشكلة تعالي الذات في فهم و تمييز مواضيع العلوم الانسانية .

---

(1) جون غروندان ، مرجع سبق ذكره ، ص 61.
(2) غادامير ، طرق هيدجر ، ص71.

الفصل الثالث : من فهم الـفـنّ إلـى فـنٍّ للفـهـم

المـبحث الأول : أنثـربـولوجيا الفـنـي

المـبحث الثاني : حـوارية الوعي الـفـني
و الوعي التـاريـخي

المـبحث الثـالث : غــادامــيـر بـيــن تـجــربة الفــن و حقيقة التــأويل

المبحث الأول : أنثربولو

المطلب الأول : جمالية الحوار

المطلب الثاني : رمزية اللعبة

المطلب الثالث : فينوميونولجيا الإغتراب و الآنية في الفن

جمــالية الحــوار:

يتم الإجمـــاع لـدى الدارسين أن نظرية غـــادامير في الهيرمينوطيقا قد قــدمت الجواب على كل محاولات الظــاهراتية بأن النص يشترك في الحـــوار التـــأويلي . يمثل الصورة التي تجعل امكـــانية الشراكة بين النص والحـــوار على شـــاكلة الحوار الذي يشتـــرك فيه الأشخاص . و على هذا الأساس يُنسب لغادامير أن التأويل هو حوار الذات مع النص.

وصف جون غرونـدان في إحدى مقالاته غـادامير بـأنه **سقراط التأويلية** مشيرا إلى ذلك كما أوردنا سابقا علاقة غادامير بسقـــراط ثم أفلاطون في تجذر مسائل الحــوار.

لا يمكن الحديث عن الحـــوار إلا بربطه و فعل الـبحث عن الحقيقة ، كـان أفلاطون قد كتب الحوارات بما هي مونولوج فني ينشد فيه أفـــلاطون خلف إمكانات الإتفـــاق بين المتحاورين قصد الإقتراب من أشكـال الحقيقة .

يعمد غادامير لتأكيده على الحوار وأهميته في تفـــادي البعد الذاتي للمتحاورين ، فالحوار يبرهن الإتفـاق الجاهز على الشرط الضروري لمحـــاولة فسح المجال أمـــام مادة الموضوع لـكي تطور ذاتها ، من دون التدخـل في آراء الأفـــراد ، **و لا يمكـــن أن يغـدو حوار محض مسألة بلاغـة مقنعة واشباع ذاتـــي للفوز بالجـدالات فالغــــرض لا يتمثل بالفوز بالجدالات بل بالبحث عن الحقيقة** [1] .

يتحول لــفظ [**فعل القراءة**] إلى دلالـــة [الإستقراء] أي ذلك التتبع الجـــزئي لتمثلات الحقيقة ، عن طريق جـدلية السؤال والجواب ، إذ ينطلق السؤال من فرضية الجهـل بالحقيقة ومحـاولة الوصول إليها.

تنشأ عن ثنائية السؤال والجواب علاقات الإختلاف التي بقدر ما تفتح المجال على الإبداع والإبتكار وبقدر ما تكون من أشكال الكشف عن الحقيقة. إن المجال الذي يتحرك فيه الحوار من السؤال إلى الجواب ،لا يعني فقط محاولة الإقتراب من الحقيقة أو المعرفة ،بقدر ما يعني الإشتراك والمشاركة في لعبة الحوار ، ينفتح على أبعاده الفنية والجمالية في دلالات المغايرة بين المتحاورين والأشخاص ،في التفكير في الخيال وفي ابتكارات الفهم الممكنة .

يصير الحوار إستراتيجية في فعل التـــأويل ما دام يــوفر القراءة الخصبة والفعـــالة التي تخلق المعنى والفهـــم ، إنها إستراتيجية المُمكن أو المُتاح تـــأويله ، لقد كانت الدراما عند اليونان تعني الفعل الذي يحيل إلى الكـلام الذي يفضي بدوره إلى قـــوة التأثير بين الممثلين داخل الفعل الـــدرامي ، جسد الحوار لغة التخيلات الأسطـــورية التي كتبها الإغريق ، ثم الحكايات الـــرمزية والعديد من الآثـــار الأدبية . ولم يعد الحـــوار مجرد واسطة بين المتحـــاورين بقدر ما صار يشكل مجـــالا من الممكنات الجمـــالية والفنية لأشكال التفكير والتعبير والتـــأويل والفهـــم .

---

(1)ديفيد كونزز هوي ، الحلقة النقدية ، مرجع سابق ، ص 113 .

يقيم غـــادامير التـــأويل من خلال السؤال أو لنقـل الأسئلة ما دام الحوار هو آليـــة لتوليـد أشكال وخطاب معرفية ، إنه الســـؤال الذي ينجز نفســـه بواسطـــة اللغـــة ، وإنه الفهـــم الذي يؤول الســـؤال باللغة ، وإنه المعنى المفتــوح على كـل الاحتمالات الممكنة التـــي تغير مــواقفها بتعبيرات لغـــوية أســـاسا [1] .

يفترض الحـــوار حضور جمل للمتعلم كمحـــاولة لتفادي دوغـمائية الـــذات والأنـــا ، ويبدأ الإهتمام بالآخـــر أثناء الحـــوار وتتجه الذات نحـــو الموضوع ، يركـــز غـــادامير هنا على مسألة النسبية التي يفرضها الحـــوار، إذ يحاول كل متحـــاور وضع وتصويـــر الحقـــيقة من موقع ذاتي ، وبنـــاء عليه يمكن

في الفهم الهيرمينوطيقي استحضـــار النص إلى الحــوار إذا
حقا .... وعلى الصعيد الأول يكون المعنى ممثلا بما يقدمـه
موقعه التــاريخي [2].

يستمد السؤال قوته من التأثير على حضور الجـواب ، وهو ما يغذي فعل الحـوار بين القـارئ والنص على شاكلة الحـــوار بين الأشخاص ، فطـرح سؤال ما يعني استدراج شيء ما إلى الإنفتاح .... إن انفتـــاح السؤال غير محدود ، ويتحـدد بأفـق السؤال . وإذا كان فـن التأويل عبارة عن فلسفة فلأنه ليس مجرد آليـة أو تقنية تقتصـــر على فهم آراء الآخر ، التفكير التأويلي على يقين بأن كـل فهم للآخــر أو للغيرية ينطـوي على جانب من النقــد الذاتي ، **وأن النموذج الرئيسي لكل تفاهم هو الحوار والمحادثة** [3] . تذوب سلطة الـذات وتعــاليها في رغبة الإلتقـاء التي تمتلك الـــذات نحـو الآخـر (الغير). يُفتح المجــال للتفاهم عن طـريق الحـوار الذي يبدي فيه دائمـــا أحد المتشاركين رغبة في الحــوار ، يشبه غادامير هذه الحالة بما يقوم به المعــالج النفسي . إنه الحــوار العلاجي الذي يتجلى فيه التواصل من خــلال النقد والتحليل .

يعتبر التــأويل القـائم هنا على النقد الإيديولوجي والتحليل النفسي بهذا المعنى عبـارة عـن ايضاح وإنارة ***auftlärung*** [4]. فيضع غــادامير الحــوار كبنية معرفية لنشاط التــأويل في الــعلاقات الإنسانية .

إن الحـــوار كما هو إقصاء للذاتوية ، هو بمثابة استبعاد القول بمنهج صـــارم في العلوم الإنسانية ، لأن ما يهم في حـقل العلاقات الإنسانية هو المعـرفة والحـقيقة ، ويـربط غــادامير بين تلك المحاولات التي أسس لــها لفظ علم التــأويل وبين العلم التجـريبي الحديث ، فقيّدت النظرة حــول الهـيرمينوطيقا بالفكرة الحـديثة للعلم .

---

(1) عمارة كحلي ، قراءة في فينومينولوجيا التأويل عند غادامير . المجلة الفلسفية الجزائرية .العدد 1، معهد الفلسفة ، وهران ، 1997، ص.51
(2) دافيد كورنزز هوي .ص113 .
(3) غادامير هانز جورج ، فلسفة التأويل ، ترجمة محمد شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم و منشورات الاختلاف مع المركز الثقافي العربي ، الجزائر – بيروت ، ط2، 2006،ص97.
(4) غادامير ، فلسفة التأويل ، .ص96.

ويتسـاءل غــادامير بقولـه : ألـيس كل عـدم فهـم هو في الحـقيقة مسبـوق بـ اتفـاق على اعتبـاره الدعـامة والقـاعدة ، فالأمر لا يتعلق بعدم الفهـــم بين الأنـا و الأنت و <u>**إنما هناك فقط " أنا " الذي يقول " أنت " و " أنا " يقول" أنا " أمـام " أنت "**</u>. وهي وضعيات يتبعها دوما الإتفاق أو التفاهم ***vertãndgung*** [1] .

يستـأنس غــادامير بأفلاطون والمشــاهد السقـراطية أثنــاء المناقشة مـع السوفسطائيين ويغـدو الحـــوار هنا إظهار للموهبة على الخيال مثلما يجسدهـــا المســـرح ، ويـلعب الخيال دورا لخدمـة المعـنى الـذي يستحـق المســاءلة وكل امكانات التسـاؤلات عن الحقيقة ، ليستنتج غــادامير أن السؤال الــذي يتغـذى ببعض المـواهب كـالخيال والبلاغة ، إنما يخلـق القدرة في الـكشف عـن الحقيقة .وسمي بــ <u>**الوعي التأويلي**</u> [2].مثـلما يتجاوز الأشخـاص ، فإنه يمكننا القول أن النص يتحـدث أي أنه يفيض عن المعنى الذي يثير انتباهنا نحوه ، <u>**وهنا يصبح النص بمثابة المونولوج الذي يحاور الذات**</u> ، ويستحوذ على اهتمـامها ، فقد لا يهتـــم الأشخـاص ببعضهم لكنهم يُعيرون مــادة الخطاب بينهم بــالغ

الإهتمام ، هكذا يحصل لحظة قـراءة نص ما ...عندما يُهتم الهيرمنيوطيقا هو دومـا تصحيح الإتفـاق الناقص وتـار مرهونة بوجـود شيء ينـادينا ويـدعونا إلى الفهـم إنها أولـى الشـروط التـأويلية [3] .

يكون غـادامير في تأكيده على شرطية الحـوار في العملية التأويلية ، قـد ورث بأمـانة ما قـرأه عن أفلاطون الذي طرح من قبل الفكـر السقراطي ، وإذا كان أفـلاطون قد ورث النزعة السقراطية في انتقاد الشعـراء منكرا أن الفن كفعل انساني يمكن أن يقوم على الحدس والخيال . إلا أن أفلاطون يـولي أهمية للفن باعتباره مثـالا أو فكـرة يمكن أن تقوم عليه نشـأة الأفراد في الجمهورية مثـلا ، ويمـارس غادامير تأويله النقدي عندما يبين

ويوضح حـوار المعرفة الفلسفية وحـوار الشعر وهـو الذي كـان قد نشر مقالا سنة **1934** بعنوان " **أفلاطون والشعراء ".**

الحـوار في الفـن يمكن أن يسـاعد تفكيرنا في فهـم مستويات الفـن التي يكون عليه في الحاضر، فالفن الحديث كالـدراما ، أو فـن المعمار الحديث قد انتعشت وترعرعت على أعتاب الفن التقليدي وهنا يجب علينا أن نُسلم بأن كليهما يمثل شكلا مـن اشكـال الفن ، ولا يمكن لأي من الفنانين المعاصرين أن يطـور ابتكـاراته الجزئية دون أن يكـون على ألفة باللغة التقليدية للفن [4]

---

1) غادامير ، ص 105.
2) غادامير ،ص 112.
3) غادامير ، ص 130 .
4) غادامير هانز جورج ، تجلي الجميل . ترجمة سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997 ، ص78 .

إن حـوارية الماضي والحـاضر أي بين حاضرنا كذات متذوقة العمل الفني والماضي كـآخر لا ينفصل عن وجودنا مـا دامت خبرتنا تجمع تعايش وحـوار الماضي والحاضر . فمثلا لحظة الإنـتقال إلى متحف ما ، أو الإستماع لموسيقى في حفلة ما ، أو مسرحية على الخشبة ، فنحن نسلك سبيلنا في حيـاتنا اليومية ،عـلى أساس من تعـايش الماضي والمستقبل [1] ، أو لنقل إنه حوار الماضي فينا .

إن القراءة المتأنية لنصوص غادامير تضمر الخلفية الفنية والجمالية التي يضعها الفيلسوف الألماني على شرطية الحوار خصوصا في أبعاده اللغوية ، يستعير غادامير من القدماء تمييزهم بين الفن وبين الفنون الآلية ، ويركز على ما يعرف بالمحاكاة ، فالعمل الفني يقوم بوظيفة المحاكاة [2] .

لا ينبغي أن نفضل مـا يقدمه غـادامير بمسألة الحـوار عن طريق جـدلية السـؤال والجواب : **فالجدل بوصفه فـن إثارة الأسئلة يكشف عن حتمية الإستمـرار والإنفتاح . إن فن إثارة الأسئلة هو فن إثارة الأسئلة الـدائمة أبدا أي أنه فن التفكير وهو يدعي جـدلا بأنه فـن إدارة حـوار حقيقي** [3] .

لا يخرج الحديث عن الحوار وأبعاده الجمالية إلا بوصفه غادامير أفلاطونيا ، وهو الذي كتب أطروحة الدكتوراه بعنوان "لذة الحوارات عند أفلاطون" والتي يكون بها غادامير قد نظر لمشارب العلاقة بين الجمالي والحوار ،فيرى أن أهمية المحاورات الأفلاطونية في تفردها إنما يقود إلى فن التقوية أو ما يعرف بالعملية التي يتم فيها تحويل ما يقال باستمرار إلى ممكنات عن الحق والحقيقة ....وخصوبة طريقة التساؤل في الحوار السقراطي أي فن استخدام الكلمات .على طريقة القابلة المولدة .موجهة إلى المشتركين في الحوار [4] .

(1) غادامير.تجلي الجميل ، ص78.
(2) غادامير ، ص83 .
(3) غادامير .حقيقة ومنهج .مصدر سابق ، ص 488 .
(4) غادامير ، ص489.

مُمكنات اللغة في تحريك الأفق من السؤال إلى الجواب :

من الصعب انكار غـائية اللغة في تحقيقها للتواصل وهو الهدف الذي وُضعت لأجله ، إنها الحاجة المـاسة للتواصل بين الفرد والجماعة . وتبرز الأبعـاد الجمالية للغة فـي وظيفتها التمثيلية والتصـويرية بوصفها تـراثا فـاعلا مـن النـاحية الثقـافية والفنيـة . يعبر غـادامير عـن هذا بالقول أننا مـدينون للـرومانسية الألمـانية لكشفها المنهجي لأبعــاد اللفظ في المحـادثة والفهم ، فهي علمتنا أن الفهـم والتـأويل هـما شيء واحـد أساسا تـدل على الأهمية الـرئيسة التي حـازتها مشكلة اللـغة في البحـث الفلسفي [1].

يجب الإعتـراف هنا بوجود تطــابق أو تماثل بين الطـرق التي تجسدها الـوسائط اللغوية في اللغات المختلفة ، فتوجد بعض الصـور الذهنية التي تـجسد مقـولة الإشتراك الجماعي . ولعل وجـود ذهنية بشـرية واحـدة قد فرض وجـود مـواقف ذاتية مشتركة بين سـائر اللغات في العـالم . وربما كـان المجتمع هو السبب الـذي أدى إلى حـدوث تجـانس محـدد في مقولات الفـهم وهـي المقولات التي اتخذت صـورة وظـائف عـامة في لغة الإنسان [2].

إن النصـوص المكتوبة تجعل من مهمة العقـل التـأويلي حتمية يُـنشد فيها الكشف عن الحـقيقة ، والتي يكشف الغُبار عنها بقـراءة النص . يصفها غــادامير بـ **المهمة الأسمـى للفهم بحيث يتحول النص إلى لغة أو لنقل تـراثا لغـويا** . و لا يمكن تجـاهل الشرط الأساسي لكل عل تأويلي عندما يتعلق الأمر بالوعي التاريخي .ووعي القراءة هو بالضرورة وعي تاريخي وهو يتواصل بحرية مع التراث التاريخي [3].

الـوعي التاريخي هو فـن المُمكن استمـراره في اللغـة باعتبارها واسطـة بين القارئ والنص أو بين متلقي الحـاضر وشـيء الماضي . ويعطينا غـادامير مثـالا على لفظ **لوغوس *logos*** الذي لا يعني فقط الفكرة أو الكـلام (اللغة) ، و لكـن يعني أيضا المفهوم والقانون أو الشرط . إن هذا كـله يشترط أسـاسا للتـأويل ما يسميه غادامير **الـوعي اللغوي** (أو الوعي باللغة)[4]. يبحث فيلسوف التـأويلية لتأسيس شـروط التـأويل عـن الأهمية التي يمكن أن تقدمها اللـغة فهي تحقق و معيش . **كل حوار**

يحوي روحا أو فكرة سواء كان حسنا أو قبيحا . إن الحوار الأنث " [5] .

(1) غادامير ، المصدر السابق ،ص 511.
(2) نقلا عن عز العرب الحكيم بناني ، الظاهراتية وفلسفة اللغة ، دار افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2003 ، ص 173.
(3) غادامير .حقيقة و منهج.ص 514.
(4) Gadamer Hans George , Lart de comprendre ecrit2 , trad par groupes des chercheurs et réunis par Pierre Fruchon , Aubier Montaigne, paris , 1991 .p60.
(5) Gadamer Hans George , Lart de comprendre ecrit2 - page.64.

تتصف اللغة بطابعها الذاتي عندما يتجسد حوار الذات ونفسها وتتكشف اشكال الحقيقة هذا من جهة ، ومن جهة أخرى الطابع الإجتماعي في خلق وإبداع التواصل بين الأشخاص أو المتحاورين . إن النص لا يُفهم في علاقته بالحياة ، وإنما في ما يمكن أن يقوله . إن السمة المركزية للحوار التي تحتلها في الهيرمنيوطيقا الغاداميرية هي التأكيد على استمرارية الفكر والتفكير،هي في حد ذاتها فكرة تجد لها جذورا في فكرة هيجر [1] .

يعمد غادامير في كتاب **<u>حقيقة ومنهج</u>** إلى استخدام وتوظيف عبارة **" فن "** تأكيدا على فنية التأويل ، أو لنقل التأويل في أبعاده الفنية ، فيتأكد أفق التأويل بالجانب اللغوي للتأويل ، النص يكون ليتكلم من خلال التأويل ، ولكن لا نص ولا كتاب يتكلم إذا لم يتكلم لغة تواصل الآخر ، وهكذا يجب على التأويل أن يجد اللغة الصحيحة إذا ما أراد حقيقة أن يجعل النص يتكلم [2] ، يركز غادامير على الترابط الحقيقي بين الفهم والتأويل سواء تعلق الأمر بالتأويل التطبيقي أو إعادة نشاط إنتاج فني كنشاط الموسيقي أو المسرح . فيجعل التأويل من العمل الفني صورة كما لو أنه في حالة الإبداع والخلق الأوليتان. وتأويل قطعة موسيقية أو مسرحية لا يمكن أن يختلف عن محاولة فهم نص من خلال قراءته .إن علاقتنا بأشكال وتمثلات النشاط الإنساني من خلق وابتكار وإبداع تخضع للتطبيق ومحاولة اكتناه معناها ، **<u>ويتعلق الأمر بانصهار أو امتزاج آفاق الحقيقة المكتشفة في مادة النص ، أو التراث في الحاضر ،[إن الفهم هو فن ترجمة وتوظيف التراث ويدل على النشاط الفعلي للتاريخ ،ويصنفنا ككائنات تاريخية بقدر ما نصنع التاريخ بإرادة الفهم وأخلاقية التفاهم أو الحوار الذي هو صلب فلسفة غادامير التأويلية</u>** [3]

يستدعي غادامير حوار يمكن أن يفهما أهمية اللغة ،عندما يتعلق الأمر بحوار جدلي بين اللغة ذاتها وبين الفن بوصفه لغة أخرى ، وينتهي هذا الحوار الجدلي إلى فكرة مفادها حقيقة واحدة ، إذا كانت اللغة في بعض الأحيان عاجزة في التعبير عن أفكارنا كلية ، فإن الفن وأشكاله تكون حضورا لغياب اللغة وفاعليتها في التعبير إن الحقيقة التي ينتهي إليها كلاهما . هي الحميمية مع اللغة ، عندما تحصر الرغبة في الفهم عند توظيف الكلمات التي يريد المرء أن يوائمها مع الموضوع الذي يتحدث فيه ، من هنا يرتبط فعلا الفهم والتأويل بالتراث اللغوي ، رغم عسرة التعبير إلا أن كل

ما يكون نتاجا للفكر فهو ممكن الفهـم والتـأويل ، إن العـلا... الـذات صوت الآخر .

---

(1) Gianni vattimo, les aventures de la diférence , traduit par un groupe des chercheurs , les éditions de Minuit, paris,1985, p 167.

(2) غادامير .حقيقة ومنهج . مصدر سابق ، ص 521 .

(3) شوقي الزين محمد ، تأويلات وتفكيكات ، مرجع سبق ذكره ، ص59 .

فعـل التـأويل يتضمن صـوت الآخـر ويدعمه بوصفه مُتلقيا تاريخيا يتـواصل مع الـوعي . القـارئ في كل لحظـة يباشر فيها تجـربة القراءة ...إن حضــور القارئ هو الذي يجسد أفـق السؤال لدى المُؤول وهذا التفهـم هو الذي يشكل الجـواب الذي استجوب عنه بصوت الماضي وكل من السؤال والجواب جدلية فعـالة في بناء شروط الفهـم [1] .

لا تُعرض الـدراما ولا تُقدم إلا من أجل جمهور . ووجودها لا يعكس تشـابه أفراد الجمهور ، وإنما وجود الجمهور هنا هو في حضوره ، أي الحضور بمعنى المشـاركة ، يعمد غـادامير هنا إلى الـربط بين لفظ **المعـاصرة بوجود العمل الفنـي** ، و هي مـا يشكل جوهر الحضــور والمشاركة ، قد يتم التشكيك في أهمية اللـغة عندما نستحضـر نسبيتها في التعبير لكنها نفس النسبية التي تعـبر عنها العلـوم الطبيعية حـول العـالم .

إن اللغة تخلق هـاهنا فضـاء للإختلاف فـي الوجود ، إن الأشخاص قد يتعـلمون لغة أجنبية لكنهم لا يغيرون علاقتهم بالعـالم . بل يسعون لإثـراء وتوسيع هذه العـلاقة من خـلال اللـغة الأجـنبية وذلك حيث يحتفظون بعـلاقتهم الخاصة بالعـالم .

<u>**فكـل من لـه لـغـة لـه "عـالـم"**</u> [2]

كل فعـل تـأويلي يقتضي فـاعلية لغـوية بحيث يصيــر الفهــم فهما لغـويا أو فهما بـواسطة اللغة ، إن اللغة هي فضاء الحــوار والتحـاور ويظهر الجـانب الإيجـابي فـي فن التفسير بـواسطة اللغـة وهـو مــا يشكـل الطـابع الشمولي لهـا . خصوصا في جـانب البلاغة [3] . إنها قـوة في التمثيل والتصـوير وإعـادة بنـاء المعرفة والحـقيقة لحظة الحوار ثم التفاهم ، فهي تحاول خلق الـوسائط حيث يكون التعبيــر جمــاليا وعمليا . ومعاصرا في اللحظة الآنـية . تتماثل اللغـة في دورها مع الفن عندما يستعير غـادامير عبارات كروتشه في خصوصية الفن للتعبير عن أشكـال الحدس .فالفكـرة لا تكون كذلك إلا إذا صيغـت في ألـفاظ ، ولايكون اللحـن الموسيقي ممكنا إلا إذا تحقق في نغمات ، والصورة التجسيمية لا تكون كذلك إلا إذا لونت . يعتبرها غادامير محـاكاة المتلقي للعمل الفني في الفـن أو محـاكاة الأنـا (القـارئ) فـي الآخر (النص) ، وما دامـت المحـاكاة هي غـاية الفـن ، فإن الحـوار هو غـاية اللغة ، إن اللغة هي سجل التناهي ، لأن كل لغة تعبر عن تجربتها للعالم تبقى تتشكـل باستمرار وتتطـور. [4]

سعى غـادامير بفرض بناء صروح التأويلية النقدية إلى طـرح العديد من الأسئلة كــان أهمها سـؤال اللغة أو الوعي اللغوي في أبعاده الفهـم والتـأويل والتطبيق .

---

(1) عمارة كحلي. في فينومينولوجيا التأويل عند غادامير .مرجع سبق ذكره ،ص 54 .

(2) غادامير .حقيقة ومنهج. مصدر سابق ، ص 588.

(3) غادامير ، فن الخطابة و تأويل النص ، ترجمة نخ
مركز الانماء القومي ، العدد 3، 1988 ،ص 08.
(4) غادامير .حقيقة ومنهج.ص 593.

افترض غــادامير **أن ما يصـدق على تجــربة الفن يصدق على تجربة التــاريخ فهما نمطان من انماط الفهــم ينبثقان من النمط الكلي للــوجود التــأويلي بوصفها شكلين من أشكــال التجــربة التــأويلية** [1] **:**

تقنـية الفهــم فــي التعامل مــع أي عمل ما أو نص إنما تقــاس بمــدى اكتــناه حقيقة المكتــوب والمــواجهة معه . وهنا ينبغي التركيز على التــأويل اللفظي فظاهرة اللغـة والفهــم يعتبران عن نماذج الوجود والمعرفة .

---

(1) غادامير .حقيقة ومنهج. ، مصدر سبق ذكره ، ص 615 .

رمزية اللعبة

تتموقـع التأويلية الغاداميرية ضمن جهود النقـد الفلسفي بو النصوص خصوصا ، فيما يتعلق بمنظومة الممارسات الثقـافية للمجتمعـات الإنسانية إلا أن خصـوصية النقد الذي تتميز بـه شـروط التأويلية عند غـادامير تضاف بالضبط إلي تلك الأصـوات التي تنـتقذ فكـرة الـذات المركزية . إذا ما أخـذنا بعين الإعتـبار محـورية الحـوار في مسائل التـأويل والفهـم . إذ تـركزت بحوث غـادامير بإيجاد مجـال لتفسير العـلاقة التي يمكن بوصفـها أن بريئة من سلطـة الـذات على الآخـر . وهنا يبـرز في الأفـق الوجود الجمـالي على أنه تجربة الـواقع ومحـاولة تكييف له.

يعتبر غـادامير أن هيكل الفـن هو ما يهـزم نفسه في جعل العمل والـروح الذي يتم إستجماعة تـاريخيا وتجريبيا بالجمالي . هي نمط الفهم الذاتي الذي يتضمن وحدة الآخـر وتمامه [1] . يتساءل غـادامير عن إمكانية توفير الفتن لمسائل المعرفة والحـقيقة أو إمكانية وجود الحقيقة ، يمارس غـادامير تأويلا نقديا لنظرايات الوعي الجمالي التي تعترف أن تجربة الفصل الفني لا يمكنها إدعاء الحقيقة بسبب التحديدات التي يخضع لها هذا العمل الفني ، من هنا الإقرار حسب غادامير أن نعتبر الفن مجال يرتبط ويعتبر نمط الوجود . ان الإنتقال من هذه الفراضية أو المسلمة ، يفصي بديهيا إلي الإعتراف بأن الفن هو نمط من أنماط الفهم أين يمثل الفهم يقنية ظاهرة تأويلية [2] .

دلالة اللعب الوجودية

بـأي معنى يكون الحـوار فنا ؟ وكيف يكون اللعب جوهر الحوار من جهة وأسـاس الفـن من جهة أخرى ؟ ماهي دلالة اللعب إنـشائيا ؟ أي مـا هو المجال الذي يضفى فيه اللعب طابعا وجوديا على الإنتاج أو الخلق الإنساني ؟

تتجلى شعـرية التـأويل الفلسفي لدى غـادامير من خـلال توظيف العـديد من المفاهيم على غـــرار اللعب ، الخبرة ، الحدس ...الخ ، والــتي تعتبر ردا صــارخا على الصرامة التي تقـابلها في العلوم الطبيعية كالعـلم والقـانون ويشير غــادامير إلي **أن النجاح الذي يتمني أن يتحقق في الفن من خلال التوفيق بين المتناهي واللامتناهي يستحق أن يكون موضوعا للفهم الفلسفي .**

---

(1) غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ،ص 164.
(2) المصدر نفسه ، ص 169.

تركيز غادامير على **مفهوم اللعب *play*** عن الفن يعبر عن تزايد الإهتمام الذي يمكن أن تبديه العلوم الإنسانية والفلسفة أو حتي الفنون التجريبية ، وليس من الغـرابة أن يصبح مفهـوم اللعب موضوعا مُهما في الثقافة الـتأويلية منذ أن إنفتحت الثقـافة المعاصرة علـى مسـائل الفن والأدب والشعرية .

تبرز أهمية اللعب كمفهوم في التأويلية الفلسفية ، في الجدية بدل التسلية وفي النظام بدل الهزل . إذا كان الحديث عن المعنى هو الحديث عن الإنسان بما هو المنتج له كذلك . إن المعنى هو شعار الوجود الذي يشعر الإنسان بالإنسانية إنها بلغة غادامير لعبة البحث عن المعنى في كل كل إبداع أو نتاج بشري ، **فكيف يُفهم العالم من خلال مقولة اللعب ؟** .

ينبغي أن نفهم جيدا أن غـادامير عندما يعرض بـداية لمفهوم ... أمر جـدي وشمولي فمثلا الشخص الذي لا ينشد اللعبة بجـد ... . يـريد غـادامير أن يـرتبط اللعـب بـنمط الوجـود أو نمط وجـود العمـل الفني .

إن الذات في تجربة الفن ليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن إنما هي العمل نفسه . وهي النقطة التي تصبح فيها نمط وجود اللعب ووجودا ذا دلالة [(1)] ، إن العودة إلي الخبرة الإنسانية بما هي يتجلى في إشكال الإبداع الإنساني . إنما يمكن أن تجعلنا نفهم هذه الطرق بالتأكيد على مفهوم اللعب بحبا له من أهمية خاصة إشترط غادامير كوظيفة أولية جدا للحياة الإنسانية لدرجة ربطه بالحضارة ككل . وما يجب فهمه في « اللعب » هو الإندفاع بحرية عوض وصفه بما هو سلبي وربطه بغاية ما . **<u>إن الشيء المميز للعب الإنساني هو قـدرته على إحتواء عقـلنا أي إحتـواء تلك القدرة الإنسانية الفـريدة التي تتيح لنا أن نضع لأنفسنا هـدفنا بطريقة واعـية</u>** [(2)] .

من هنا يتوفر اللعـب على عـناصر لإدراك الأبعاد الـذاتية للعب ذاتـه ، مهما كـان نوع اللعبة ، إن التأمل في لعبة مـا يشعرنا بإنتماء لها ، يعطينا غـادامير مثالا عـن لعبة الكرة . إنها جاذبية اللعبة التي تمارس كفتنة ينجـر عنها انغماس الأخــرين في اللعبة .

لا يمكن الحديث عـن اللعب دون الحديث عن الإختيار والتعيين . إنما اللعب يرتبط بالإرادة . فاللاعب قد يختار ممارسة لعبته ما وقد يختار التخلي عنها . تصير اللعبة موضوعا يفرض نفسه على اللاعب . فاللعب الإنسـاني يشترط وجود فضاء اللعـب وحقله بلغة غـادامير . ويصيغ هـذا بلغة الفينومينولوجيا **اللعب هو دائما لعب شيء ما** [(3)] ، فاللعبة تفرض ذاتها من خلال محاولات اللاعب في الرشاقة والتنظيم والإنسجام في أداء اللعبة وتشكيلها.

---

(1) غادامير ، حقيقية ومنهج ، مصدر سابق ، ص173.
(2) غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص99.
(3) غادامير ، حقيقية ومنهج ، ص179.

الفن لعب جاد له ضوابطه الـذاتية المستقلة عن اللاعبين و له سيـادة عليهم و لـه قواعده الخاصة وهـدفه هو تمثيـل الحـقيقة وإيصالها الى المتلقي ، وهذه الحقيقة تحولت الـى شكل اللاعب نفسه [(1)] .

تستدعي مقولة اللاعب بالضرورة فكرة التمثيل وكـل عرض إبـداعي إنما هـو تمثيـل من أجـل شخص ما . إن هـذه الإمكانية تجعل من الفـن لعبا . إن عنـصر الـوعي بوجود المتلقي يجعل من الضرورة التمثيل لعبا بجدية ، حتى لا يـفقد العـرض طبيـعته اللعبية الحقيقية . من هنا يكون اللعب نشـاطا مقصودا مـادام يخضع للطمـوح والالتـزام وإدراك الخطورة وهكـذا فإن اللعب يكون حتى النهاية بمثـابة تمثل الـذات لحركتها الخاصة في اللعبة ، على هذا الأساسي يشترط اللعب متابعة أو فعل المشاركة .

يشترط اللعب الإنساني دراية وعلما بشروط وقواعد ذاتـية لـلعبة فـلا يوجد إبداع أو إنتاج فـني غير مقصود . ولقد قدمنا مفهوم اللعب لنبين على وجه التحديد أن كل فرد .متضمن في اللعب يكون مشاركا ، وينبغي كـذلك أن يصدق القول على لـعب الفـن بأنه مبدئيا لا يفصل بين العمل الفني وخبرة الشخص [(2)] .

كان نسـق المفاهيم الجاهزة والمطلقة في مـا ذهبت إليه النزعات الوضعية بكسر كل إمكانية لمعالجة العلـوم الإنسانية من حيث هـي مبـاحث تهتم بالمعنى وإمـكانية فهـم الواقع البشري ، فـغادامير مثلا

إنما يعمد على توظيف مفهوم **« اللعبة »** للتعبير عن حال
الإفتتان أي إلى المَواطن التي تجذب الوعي نحو المرح و
لم يكن دراسو الجمال والفنون في منأى عن الإعتماد والخوض في مفاهيم كدلالة « اللعبة » مثلما حدث مع كانط حيث يستشهد غادامير ، وإن لم ترق تلك المحاولات إلى إيجاد طابع إجرائي على المفهوم . مثلما ما توصل إليه غادامير الذي إستطاع أن يتجاوز قصور من سبقوه في التنظير إلى المفهوم ويزداد وضوح هذا الأخير في علائقيته بمفاهيم الإستمرارية أخرى كما يطرحها غادامير من قبيل التحول الوسط ، الشكل .

يوظف غادامير مثالا عن زيارة متحف ما أو الإستماع إلى حفلة موسيقية بما تتطلب هذه الخبرة نشاطا روحيا وعقليا ، نجد أنفسنا أمام فن يعاد إنتاجه أو أمام أصالة أعمال فنية نشاهدها ، إلا أن التجول في متحف ما مثلا لا يضمن الحكم أن نفس الإحساس يتملكنا بين مغادرة المتحف أو دخوله ، إن تحقق الخبرة نتيجة ما شهدناه يجعل العالم أكثر إشراقا وأخف زوالا إن مشاهدة الإشكال في فضاء أو وسط معين **« الفن » « خبرة الفن »**.

---

(1) عبدالله بريمي ، مرجع سبق ذكره ، ص94.

(2) غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص108.

(3) محمد شوقي الزين ، الإزاحة والاحتمال ، الدار العربية لعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008، . ص99.

يكفل التحول من حالة إلى أخرى الشكل الذي يقدمه العمل الفني في ثباتة اذ يكفل حركية وقوة التأثير لدى المشاهد . قد يحدث التحيز الذاتي بين الإنسان واللعب في عرض معين أو فعل فني ما ، لكن اللعب رغم ما يجده صاحب العرض في إمكانية أن يُحسب شخصا آخر بالتنكر ، إلا أن اللعب هو تحويل من نوع ذاتي لا يمكن أن يُحسب في خيال المتلقي على أنه موجود ، إن القوة والفعل هنا تُبين كل إمكانية تجاوز الذات أو هوية اللاعب إلي تجسيد هوية أخرى ، وهنا يؤكد غادامير مثلا أن الكتاب والمسرحيين لم يعودوا موجودين ، بل ما هو موجود هو ما يستطيع تأديته فقط. **إننا عندما نتحاور نقول شيئا له معنى ، لكننا لا نقوم سوى بلعب وهذا هو جوهر الحوار ، الفهم واللعب** [1] **.**

ينتقل غادامير في تأويله للأعمال الفنية من اللعب إلى ضرورة ما يحدثه اللعب من تحويل من مكان الحدث أي ما يسميه الوسط والقراءة المتعلقة بالأعمال الفنية الكلاسيكية . يجب أن تعني في المقام الأول إجراء حركة هيرمينوطيقية مستمرة وموجهة بتوقع الكل وتملأ في النهاية بالجزئي أثناء عملية تحقق المعنى الكلي [2] .

يفتح مفهوم اللعب المجال لغادامير إذ يكشف تأويله للانتقادات أفلاطون قيم الفن إذ أن الناقد الأشد جذرية بلغة غادامير يتحدث عن فكرة الملهاة والمرح التي تجترح العمل الفني . إنها اللذة أو كما تسمى متعة الفرحة ، يلعب مفهوم **التحول** دور المعرفة في طريق إلي الحقيقة ، إن التحول يفيد التحرير إلي تحويل فعل **« ما قبل اللعبة »** إلي حقيقة أو وجود حقيقي . يسمي **غادامير التحول بنمط الوجود المستقبل بإعتباره بنية تحركها دلالة المحاكاة، بما هي توليد للحقائق .**

لم يتم التساؤل بشأن الدلالات العُرفية للفن سابقا أو في النظريات الكلاسيكية ، فالمحاكاة تتمتع بعنصر معرفي يجعل منها غرضا كافيا لقيام الفن فاللعب في حالة كونه يلعب يتحدث من خلال

عرضه إلي المتفرج وهو يفعل ذلك رغم المساندة بينه وبين اللعب [3] .

الدراما Drama بما هي كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي الى فعل **Dram** الذي كـان يعني عند الإغـريق الفعـل أو التطرق أو السـلوك الإنساني بوجـه خاص * . إن هذا السلوك الذي يلعب في الدراما مثلا ، ونحن نستمر بالدراما على مشاكله . المثال الذي يقدمه غادامير فالسلوك هو ما يحيل مباشرة إلي البنية ، إن الدور الذي يلعبه الممثل يجد نفسه يرتقي ويصل إلي تجسيد الأشخاص الـذين يحاكـيهم .

---

(1) Gadamer , philosophical hermeneutics , translated by David Linge , University of California press , London , 1977 . p 56.

(2) غادامير ، تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 108.

(3) غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ، ص 189.

* يمكن العودة الى دراسة حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الاغريقية . دار الثقافة لطباعة و النشر ، القاهرة ، 1977، ص9.

يـدخل هذا في مـا يسمي بـ « **التأثير** » الـذي ينتج عن « **الأفعـال** » ، يتم الاستفادة من مفهوم التحويل في عـلاقته بالتأثير على الـدراسات السـردية وبالخصوص فيما يُعرف بالحبكة فلكي نحصل على جملة سـردية لا بُـد من وجود ذكـر لحـدثين . أحـدهما يشار إليه و الآخـر يرمز الوصف الذي يصفته ينظـر إلي الحـدث الأول من هـنـا فإن الـدور لا يكون سرديا إلا ضمن حبكـة مـا [1] .

بهذا المعنى توفر دلالة التحول من الوسط الفنـي سيـرورة تأويلية لا يتوقـف حينها التأويل عن حـدود التعيين المباشر بالأشيـاء ، ويتيح الـوسط معنى يتم من خلاله إلغاء مبـاشرية العلاقة بين الإنسان ومحيطه الخارجي [2] ، إهتمـام الإنسان أو التحـاور بالمشـاركة في خطـاب ما يجعله ينهمك فيه وفـي التعامل مع مضمون الحـوار أو اللعبة فبعض الحكايات الشعبية والأساطير والروايات والمـلاحم لا تعبر عـن وجـود حقيقي ، لكنها عندما تتصل بالمسرح يستقبلها المتلقون . أو المتفرجون بصفة التجريد على أنها مرويات من الماضي هذا الوسط الذي يتم تخيله بين الرؤية أو التبصر الواقعي للصورة بين الملحمة أو المروي اللاوقعي ، هو الذي يخلق التأثير في الإستماع وخلـق الإستقبال بما هو حقيقة كذلك .

يستخدم الممثل لغـة تنقل اللعـبة الفنية الى مـا يسميه غـادامير « **البنية** » إلا أن هذه اللغة بما هي تصـوير زمني يجعل المتلقين يشـاركون ويشعـرون بالجاذبية الى العمل الفني . إن هـذه التركيبة التي تجمـع اللاعب أو الفنان بالمتلقين أو المشـاهدين هـي الوسط المحض ، وهو الذي يُعبر عن الحيادية . إنها التحول في الأخير وإستشراف لجدية اللعبة في بلوغ حقيقة ما يُنصفها الوجود ككل . أو لنقل أن التحـول عند غـادامير هو محاكاة الـوعي أو محاكاة العقول بلغة ريكور .

النظرية الجمالية تمنح القراءة تـأويلا يختلف عـن التـأويل الذي تمنحه بـلاغة الإقناع ومثال ذلك الكتاب الذين يحـاولون إرضاء قـرائهم هم من يتركون الـوسط أو المجال ويخلقون هذه البنية لـيؤدوا هذا الدور من خلال المشـاركة بـ كـمٍ ورصيد أدبي يُراع الأذواق الأدبية والسياق الاجتماعي وحتى التاريخي ، **هذه الإستراتيجية هي احدي الإستراتيجيات الأكثر مهارة في استـثـارة القراءة الفعالة ، القراءة التي تتيح لنا أن نقول ان شيئا ما يحدث في هذه اللعبة التي تساوى فيها مقدار ما نربحه بمقدار ما نخسره** [3] .

إن هذا التحـول في خـلق البنية داخـل فضـاء الـوسط س
يفـيد فـي فهـم الإستجـابة التي توفرها فعـالية اللعبة الفنـيا

---

(1) بول ريكور ، الزمان والسرد ، ترجمة فلاح رحيم ، الجزء 2 ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، 2006 ، ص 83 .
(2) عبد الله بريمي ، مرجع سابق ، ص 98.
(3) نقلا عن بول ريكور ، الزمان و السرد ، (المرجع السابق) ، ص 254.

هـذا التوازن هو الأثـر المتغير للحـركية التي نستطيع القـول إن تصـور النص يصبح مـن خلالها حيث هو بنيـة مساويا لإعـادة التصوير لـدى القـارئ من حيث محـور تجـربة [1] .
فهـم التجربة الفنية بـواسطة هذه المقولات إنما تكسب الفعل التـأويلي أهمية فـي فهـم التجربة الجمـالية عموما ، يعطينا غادامير هذه النمـاذج الإبداعية التي تفتح الباب لإمكانية التأويل الموضوعي ، مـادام الإبداع خاصيته تتمتع بها الأعمـال والفنون الأدبية على المستوى الإجـرائي ، يدعو هنا غادامير الى ضرورة تحديد القوانين التي تنظم التـأويل سواء تعلـق الأمر بقطعة موسيقية ، أو عمـل درامي ، أو نـص ما ، ولعل **التـأويل هو بأي معنى إعادة إبداع والعمل الإبداعي يجب أن يمثل بصورة منسجمة مع المعنى الذي يجده المؤول فيه** [2] .

(1) بول ريكور ، الزمان و السرد ، ج 3 ، مرجع سبق ذك
(2) غادامير ، حقيقة ومنهج ، مصدر سابق ، ص 255.

فينومينولوجيا الفن بين الإغتراب والآنية :

تُبنى ظاهراتية الفن على إفتراض الفن كلغة ، أو أن نفترض أن خبرة اللغة هي ما تكشف فيه عن مُمكنات التحدث ، بل لنقل أننا سنركز على شعرية اللغة أو اللغة في أبعادها الفنية . إن نتائج العلم الصناعي الهائلة ، أغفلت العودة إلي أفكار التعليم والثقافة التي تقوم على الحوار والفن واللغة الشعرية . وهنا يولى غادامير إهتماما كبيرا لعملية التثقيف والمعرفة الروحية من خلال الإنفتاح على الفنون ، فـ **الفن على وجه الخصوص يقول لنا دائما شيئا ما ينبغي أن نتعلم كيف نُنصت إليه** (1) .

فُهم الفن في دلالات ضيقة بحسب الإستخدام الضيق كذلك فالفنان ليس فيلسوفا ولا رجل علم ، وإنما هو الذي يفكر وفقط من العيينات التي تنتج انطباعا من الحياة وفيها . والفنان يتجرد بهذا من كل المعتقدات والنظريات لأنها لا تسري و لا تنفذ الى ذهنه في العمل الفني .

السؤال الذي يطرح نفسه ، **ما الذي يجعلنا نُقر أن الشعر فن أرفع جاذبية من الخزف ؟ أو هل أن الموسيقى تجسد الجمال أكثر مما يُجسد فن صناعة النسيج مثلا ؟ بأي معنى يكون الفن ظاهرة بوصفها حقيقة عامة ؟**

للإجابة عن هذه الأسئلة الإفتراضية التي آثرنا أن تنقلنا بها ظاهراتية الفن الى مستوى العلاقة الموجودة بين الإغتراب الزماني والآنية الزمانية ، ينبغي أن لا نخرج عن العلاقة الموجودة من كل جزء في هذا البحث وهي ربط الدلالة الفنية بالدلالة التأويلية .

يعطينا الباحث في مجال التأويل **محمد شوقي الزين** تعريف **<u>التأويل على أنه نسق مجازي يجمع التدليل والتخييل والإستدلال والخيال واللغة والمجاز بحيث تتيح هذه الفسحة للذات تنسيق عوالمها أو تجميع علاماتها وفق ممارسة شاعرية وخطابية</u>** (2) .

يتيح هذا النموذج من التأويل إكتشاف الذات في العالم من خلال العالم ذاته ، بحيث تتوسع دلالة الأنا الذي يحيا في العالم ويتجه نحوه من خلال البحث عن المعنى الموجود . فيصبح المعنى وسيطا جوهريا يتوسط الذات و العالم . كان غادامير قد أعطى لهذا الوسيط **دلالة البنية أو الوسيط الكلي في الفن** ، إن مجال الفن وفقط هو الذي يشكل المجال الذي تفجر الذات طاقتها ومُمكناتها في العالم .

الفن لغة ووظيفة مع....أي تشارك الذات مع الآخر في العالم في جملة من العلاقات والتمثيلات والترميزات .و القصد من ظاهراتية الفن التركيز على توضيح التداخل بين ماضي الفن في حاضر المُتلقي . وقد يكون كلمات نحوية أو قصص وروايات ، إنها علاقات الحضور المتجددة بين الذات والعالم .

(1) سعيد توفيق ، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، ص 104.
(2) محمد شوقي الزين ، ازاحات فكرية ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 ، ص 41 .

إلا أن تاريخ العلاقة بين الفينومينولوجيا والتأويلية يجعلنا نستحضر النقد الهوسرلي للفكرة الكانطية القائلة بالشيء في ذاته وأن مصير الفينومينولوجيا في أن تصبح تأويلية يندرج في مشروع هوسرل

الفينومينولوجيا تراسندتالية أي هيرمينوطيقا تـأملية ، لأنها موجـود يتطابق فيه بصفة لا متناهية . تبيان العـالم مع تبيان من هذا المنطلق يهتـم التـأويل الفينومينولـوجي بالبـحث عن مكـانة الأنطولوجيا في الفعل التـأويلي بما هو بحث عن الحقيقة وتعبير عن الـوجود .

يجـب التفكير فـي الوظيفة الـذاتية للعمل الفني في إطـار فلسفة وعـي الـذات متجـردا من تبعيات التـعبير واللـغة الإجتماعية ، فمن المفروض أن ننظـر الى العمل الفنـي علـى أنـه « **حدث** » فهو كشف لحقيقة ما ، ويفرض نفسه من خلال انفتاحه على العالم وتُقدم الذات نفسها للغير من الآخرين

فالحقيقة بوصفها حدثا ، تجعل من إمكانية الحدوث فقط في الفـن . إن الشعر مثلا من خلال ربطـه بين علاقات الإبـداع والخلق وبين الإيقـاع مع الـوجود يجعل من إمكانية فهم هذه العلاقات .

الـدخول في مغامرة التـأويل الناتجة عن إرادة القوة ، أي أن تلك العـلاقات التي وجدت بين الأشياء والشعـر وهي غير موجودة تخضـع لإرادة التـأويل ، والفهم يفرض فهـم الأشياء على أنها حقيقة . إن الـذات بوصفها نصا فـي الفينومينولوجيا ، تتمـاهي مع ذاتها بواسطة الـوعي في العالم ، تجعل من تأسيس كينونـتها ضـرورة واقعية ، وكل نص يرى الوجود يصبح مسـتقبلا ويحقق أكبر قدر من التحــول من الأقلمة إلى إنتشال الأقلمه ، فينفلت عن الظـــروف . عــن الحاضر ويكون بمثابة المعبر بين المتناهي و اللامتناهي ، إنه كتجلٍ من الوجود يحمل خـاصتين تبداون متناقضتين هما الراهينة واللاراهينة [2] .

سعى غادامير إلي توظيف مفهوم « **الإغتراب** » كدلالـة انطولوجية تفسر هذه اللاراهينة بدلالة الراهن ، أو دلالة الغياب و الإنتفاء بـالوجود والتحقق ، أي الاغتراب بوصفه تعبيرا عن وعـى آخـر موجود ،أن سعي غـادامير الى تجربة الفن يُبين بوضوح قيمة الأثر الفني الذي يـدخل في سياقه الاهتمامات الخـاصة بالأفراد ليحتويها بحذافيرها مثل إستـراتيجية اللعبة عندما تُـنتج عالما جـديدا للمُهتمين بها ، بحيت تصبح اللعبة أو التجربة الفنية كحلمٍ يجتث الأفـراد من واقعهم وتجاربهم المعاشة ليُـدخلهم في متاهات عـالم إستغرابي [3] .

---

(1)نبيهة قارة ، الفلسفة والتأويل ، دارالطليعة ،بيروت ، 1998 ، ص41 .
(2)ينظر في : عبد العزيز بومسهولي ، الشعر الوجود والزمان ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2002، ص57.
(3)محمد شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات ، ص38.

حسبنا ان نستعيـر بعـض الـدلالات التــأويلية التي يمارسها **فتحي المسكيني** لفهم عبارات « **ما الزمن** » لهيدجـر . عالم الإغتراب هو من يجعلنا نجدد السؤال : **ما هو الفن ؟ أي ما هو الذي يجعلنا نعتقد أن هذا « العمل » هو فـن كذلك ؟ <u>إن مصدر الأسئلة ليس الفكر وإنما المنطقة الغامضة التي تأتي منها أسئلتنا جميعا ، وهي ما تعودنا من دهرنا أن نعبر عنها بلفظة : نحن</u> . فالسائل موجود إذن كـل نمط الوجود الذي هو نـحن** [1] .

على هذا النحو يصير الإغتـراب إمكانا أنطولوجيا مــادام خَلقا وحدثا في الزمان ، يتصف بالحقيقة الوجودية من جهة وبالكـونية من جهة أخرى . إن الأفراد يُبدعون ويُحققـون تجـــارب جمالية ويتمتعون

بتدوقها ، إلا أن الحضـــارة التي ينتمون إليها يكون لها ج
تجاربهم . إن الحضارة بهذا المثال فضـــاء يصهر فنون
وأساطيرها وقيمها ومظـاهرها الإبـــداعية .

<u>إن الإغتراب في الفـن يسمح بتشكيل عـالم الذوات كمواضيع تنجذب نحو هـذا العـالم مادام الفن هو الحقيقة التي يمكن أن تقدمها لغة قادرة على مخاطبة الإنسان في هذا العالم . إن لغة الفن هي تلك الأشياء التي يخلقها الفن لأصحابه وللمستمتعين والمتلقيين .</u>

إن الموسيقى مثلا سواء من أي بلد ما ، تستطيع أن تبعث العديدين على الإعجاب بها ، فاللغة التي تحكي هذا الفن « الموسيقى » هي لغة عاطفة ، وتترجم حَشرَ وأسرَ قلوب كثيرة لها ما دامت تعبر عن معانٍ وقيم إنسانية كليـة ، كنا قد أشرنا في الأجزاء الأولى من البحث الى دلالـة الأثر الفني وما يتركه في المتلقي بما هو نتيجة للعمل الفني دون إنكار سوابق هذا العمل ، فالفنان إنما يرسم الأهداف المرجوة من عرض ما أو عمل فـني ما ، وهنا يحضرنا التعريف الإشكالي للـزمان عند ريكور ... **إنـه ليس من المـــاضي ، وليس الـــزمان ، إنه البشر في الـزمان ، لمـــاذا ليس الزمان ؟ لأنـــه الـوسط** [(2)]، فقد لا توجد شهادات مكتوبة ومؤرشفة فنسميها بقايا الماضي.

مفهوم الإغتـراب الذي يطرحه غــادامير في حد ذاته يعتبر تــأويلا نقديا لكل الدلالات التي تفيد **« الإغتراب»** فالإجماع يبقى دائما أن الإغتراب هو عملية تتكون من مراحل مهمة :

- الإغتراب في علاقته بالمجتمع والثقافة .
- الإغتراب كتجربة نفسية على صعيد الوعي .
- الإغتراب في نتائجه على مستوى السلوك في الحياة .

---

(1)فتحي المسكيني ، الهوية و الزمان ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 2001، ص 31 .
(2)بول ريكور ، الذاكرة التاريخ النسيان ، ترجمة جورج زيانتي ، دار الكتب الجديد ، بيروت ، 2009 ، ص 258 .

كان هيجـل قد نــاقش مفهوم الإغتــراب في الفضاء الألماني ***entfendung*** ، وبالضبط في كتابه **فينومينولوجيا الروح** ، لكن لا يبدو أن مناقشة هيجل وهو خط الأثر البـــالغ في تـأويلية غـادامير أنه فصـل بين مفهوم الإغتــراب ودلالـة الفهم من منظور كـوني ،

ـ الجذب الكـوني إنما يؤكد أن كـل شــيء عـلى إختــلاف ثـــابت من غيره والفهـم يتخيل أنه قد وجد ذلك قـانونا كليا قـــادرا على التعبير عـن الحـقيقة الــواقعة بما هـــي كـــذلك في كليتها [(1)] ، يستعير غـادامير من هيجل دلالات صيرورة العقل الكوني في تجليه على أشكال الوعي الذاتية ويعطيه دلالات أخرى أكثر واقعية لكن الفضل الذي يدين به هيجل يُلتمس في تـوظيف لمقولات أساسية يُفهم من خـلالها الإغتــراب في علاقته بالذات في العالم، فيعمد هيجـل الى إستخدام كلمات : الفـراغ ، الغـريب ، كمفــاهيم مقابلـة للذات – الوعي ، ففي مجال الإغتراب ودلالاته يمكن أن تفهم الــذات وجهها الحـقيقي في فضاء الإغتراب أين تلتقى الأشكــال اللاواعية في العـالم التحليل النفسي . يصوغ هيجل قوله أن الكون للذات أيضا للغير وهما المحتوى نفسه [(2)] .

يُوفر الفن فضـاء الإغتراب الذي تتقابل فيه الـذات مع العال
، فهو يفوق ويتجاوز العالم الحسي أو العيني ، إلا أن وجوده
حقيقة ما فحسب ، سماه هيجل :" الماهنا ". " الزائل فوق " الماهناك " الثابت أين تجد الحقيقة ما هيتها .
هناك شعـور بقوة ما يدفعنا إليه العمل الفني أو أي لعبة مـا تحقق للمنشغل بها . اغترابا في ذاته والوعي بهذا الاغتراب هو في حد ذاته اعتراف بأن هذا الوسط أو بنية الـفن هي الوساطة التي تـلاقي فيها الـذات ذواتا أخرى ، وبالتالي فإن الاغتراب يحقق استمرارية الذات في العالم ، يوظف غـادامير لفظ ومفهوم **الثقافة** ***bildung*** ليشير إلى منظومة نظرية أو عملية ترتقي نحـو الكلي لتؤدي مهمة إنسـانية تتطلب تضحية بالـوجود الجزئي لصالح الكلي ، والقصد هنا أن التسليم بأن **الوجود هو مشـاركة وتشـارك واشتـراك** ، لكن الثقافة في وجــودها النظري تجسد الاغتراب المسبق للذات ، فالمرء يتعامل مع شيء ليس مباشرا ، شيء غريب ، شيء ينتسب إلي الذاكرة والفكر [(3)] .
تُـدرك الذات ذاتها فيما يغايرها سواء اللغات الأجنبية أو المؤسسات المجتمع أو التقاليد والأعراف ... فيما يشكل ماهية الثقافة هو العـودة إلى الذات التي تفترض سلفا الاغتراب دون أدنى شك [(4)] .

---

(1) هيجل ، فينومينولوجيا الروح ، مرجع سابق ، ص 129 .
(2) هيجل ، ص 114 .
(3) غادامير ، حقيقة ومنهج ، مصدر سابق ، ص 62 .
(4) غادامير ، المصدر نفسه ، ص 63 .

يتوسع مفهوم الاغتــراب فـي تأويليته غـــادامير عندما يــوظف مفهومــــا جـــزئيا مثل مفهوم **الذوق والحس المشترك** فعلى المرء بشرطية غادامير أن يتملك هذا الـــحس الجمالي والتاريخي إذا ما أراد توظيف ذوقـــه للعمل والبحث في العلوم الإنســـانية ، إن هذا الحس يتلاءم تلاؤما مفيدا مع أنية الإحساس ، فالحس المشترك بمعنى مـــا يؤسس مقومات مشتركة للمجتمع ، يسعى غـــادامير إلي توسيع دلالات مفهوم الاغتـــراب بالتلميح إلـى مساهمة برغسون ، أن الحس المشترك نتيجة لذلك الفضاء الخيالي الذي ينسجه الفنان فنحن نسير على خطى ذلك الفنان لكي ننفذ معه إلي العالم الجمالي ، إنها عبقرية الفنان ومهاراته .
جعل غـادامير من الذوق سؤالا يبرر فضاء الاغتراب ، بحيث لا يمكن أن نفهم الذوق في جمال بشيء أو أخر ، وإنما في بنية كلية تنسجم مع كل ما هو جميل كذلك ، وهذا الذوق يمثل مجموعة من الأحكام التي يجمع عليها الآخرون ، إن الطابع الشيئي للـذوق يُحيلنا إلي فهم دلالة الاغتراب التي تتساوق فيها الذوات .
يروم العمل الفني إلى تحقيق هذا التشيؤ أو الاغتراب الإنساني فيجب من هنا أن تنقسم الذوات وتتمايز وجـوديا ثم تعيد الإلتقاء في بنية ما .. فليس الجمال سوى إبراز الاغتراب الإنسان وقهر للعنصر المتشيء فيه بلغة هيجل ، لكن نظرة الروح وإرتباطها بالاغتراب لدى هيجل كان ينقصها الطابع الآنـي لفهم المعاني الـزمنية وهو ما يـركز عليه غـادامير عندما يتحدث عن واقعية الاغتـدراب في فهم تجليات العمل الفني .
تتضاعف الـذات في وجودها إلي ذوات متغايرة ، تتحـاور معها لترى ذاتها بعيدا عن سلطة الذاتانية إن العمل الفني يستلبُ الإنسان المهتم بعمل فنـي ما ويخرج عن إطاره الداخلي ، ليبعثه الى عـالم خارجي يُحقق غرابته ويجعله يستمتع كذلك ، وهنـا يتحقق الجمـال بعَينهِ لا يُمكن من منظور غادامير أن يكون

الإنسان متشابها لأشياء الطبيعة لكنته تمكين أن يخلق الأ
والمشاركة الجمالية .

إن آخرية الأنا تسلب الذات وجودها الحقيقي وتشاركها جماليا ، فالجمال يتحدد أساسا في ذلك الفضاء الاغترابي الذي ترى الذات نفسها في مرآة الآخر الذي يشاركها هذا الفضاء (العلاقات) ، إن المتفرج مثلا يجد نفسه في مسافة بينه وبين العمل الفني وهذه المسافة جمالية بالمعنى الحقيقي لأنها تدل على تلك الضرورة التي تحقق الرؤية كفعل تلقي ، وبذلك تجعل من المشاركة الأصلية والشاملة فيما يعرض أمامنا أمرا ممكنا [1] .

يعطينا غادامير أروع مثال عن السير العام للحركة الزمانية التي تؤطر اغتراب الأشخاص وإنسلاخهم إلى فضاء يجمعهم ، ويصور هذا المثال من التراجيديا إذا أن ما يحدث فيها من تجارب هو شيء ، مشترك حقا والمتفرج يستطيع إدراك ذاته وتناهيه في

(1) غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ،ص 204 .

الوجود بفضل قوة القدر ، وأن ما يحدث لجبابرة العالم ، مثال مهم فالحزن التراجيدي لا يثبت سير الأحداث التراجيدية بحد ذاته أو عدالة القدر بالنسبة للبطل ، وإنما يثبت نظاما ميتافيزيقا يعئا للوجود يسري على الجميع [1] .

العمل الفني أو أي وجود جمالي . لا يمكن أن ينفصل عن الزمانية الخاصة به ، فهي تستطيع أن تكمل وجود ما تصل إليه تلك الأعمال ، إن علاقتنا بالأعمال الفنية وأثرها علينا كمُتلقين منهممين بها ، لا تفرض وجود منفعة أو حاجة ما إنها علاقة تتسم بالحرية ، كان شيلر قد افترض أن الوظيفة الجمالية للفن إنما هي قوة كفيلة بالقضاء على حالة الاغتراب ، بحيث تصبح التجربة الفنية بمثابة حلم يحثث الأفراد من واقعهم وتجاربهم العاشة ويدخلهم في متاهات عالم استغرابي ، فالأثر الفني يتمتع بسلطة سحرية تخضع للأفراد إلي نظامها المعياري وعلاقة الأثر الفني بالأفراد هي علاقة مشاركة [2] ، تنشأ من خلال علاقتنا بآثار الأعمال والتجارب الفنية فضاءات سلطوية يمارس فيها مهم أشكال المعنى وكشفها عن حقائق وعي الأفراد ، يقدم غادامير تجاوزا لمسائل الفهم بحيث يتركز الاهتمام على تقييم وإعادة تقييم الأثر الذي ينتج عن قراءة الآثار الفنية والنصوص ، فهو يمنح القدرة المعيارية والدوافع الذي تحفز الأفراد على إبداع أنماط من الحياة الجديدة والإنفتاح الحيوي على الأثر [3] .

ويصبح الفن بهذه اللغة مجالا للفرح والإبتهاج . من خلال معايشة اللغة الجمالية .إن الاغتراب في اللعبة الفنية يعني إعادة إنتاج الأثر وفق النظام العام ودون قسر خارجي . لأنه يؤثر في الذوق بأن تتحقق مشاركة الذوات ، أين تسعى كل ذات الى الانسجام مع الآخرين في الوجود.

(1) غادامير ، حقسقة ومنهج ، مصدر سابق ، ص 209 .
(2) محمد شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات ، ص 38 .
(3) محمد شوقي الزين ، ص 38 .

أنطولوجيا الفن و الحقيقة (أحقية الفن بقول الحقيقة)

كيف يمكـن للفـن أن يجسـد لنا الحقيقة ؟ و هل يمكـن للعمل الفنـي أن يخلـص إلى تلك الحقيـقة التي ننشرها في فعـل التـأويل؟ بمعـنى آخـر هل يمكـن اعتـبار الفن تـأويـلا ؟

إن الاجابة عن هذه الأسئلة أمر في غاية الأهمية ، فهي تكشف عن نظـرية تعبر عن جهود متتـالية أرسى هيدجـر بدايـاتها و حـاول غادامير أن يبين معالمها. لتسمى في تـاريخ التأويلية بلحظة الانتقال من الابستيمولوجيا إلى الأنطولوجيا.

تفهم دلالات الانتقال من الابستيمولوجيا إلى الأنطولوجيا عندما يتم البحـث في الحقيقة داخل حـقل العلوم الإنسانية من صلب الانسان ذاته ، أو لنقل في أهم الأشكال التي تحققـها وجوده . إن أهم صـفة يمكن أن ننسبها للفن هي اعتباره تقنية و مهارة يحاول بها صاحبها تناول جانب من جـوانب الحياة المخـتلفة بغرض الكشف عن حقيقة ما، على أن نشدان الحقيقة في الفن أمر هام و ضروري لأن عملية الفصل بين الفن و الحياة تؤدي إلى إفراغ الفن من محتواه ، يجدر هنا التسليم بقوة و جماعية الأثر الذي يمكن أن يتركه و نتيجة العمل الفني في الملتقين.

يحاول غادامير أن يولي لمسألة تداخل الحقيقة في العمل الفني ، بالغ الأهمية فهي فكرة تاريخية تم تناسيها و تجاهلها ، لأن الفن ارتبط في العـصور الأولى بمحاولات الأوائل لتجسيد الحـقيقة و قولها في ابـداعات و نتاجـات الأعمـال الفنية . كانت النزعة المادية قد وسعت في الفصـل بينها و بين نـتاجات الفـن بتأكيدها على وجـود مسافة زمـنية هذه المسافة يتكـفل الفـن من جهـة قول الحقيقة بدرءها. إنه يملأ هذا الفراغ.[1]

يحقق الفن عند غـادامير الكوجيطو " **أنا موجود في العالم** " فـراهينة العمل الفني إنما تثبت أن شــيء ما يحدث ، و يـقدم للعرض و هو مـا يلفت و يشد الانتباه ، إن الاستمتـاع بأي عرض أو عمل فنـي هو إعـادة الحـقيقة التي جسدها ذلك العمل الفني ، الذي كـان الفهـم هو بحـث عن الحقيقة ، فإن نـقد مفهوم الفـن و النظر إليه ضـرورة تـاريخية للتأكيد أن الحـقيقة هـي فن للفـهم .

إن الفنان عندما يقـوم بـرسم الحياة أو الأفراد إنـما هو يخلـق دفعا و حـركية بمشاعـره و أفـكاره إذ هو يـتصـور شخصيـات الأبطـال روحيا و جسديا، و علـى

(1)Pascal Michom, Poétique de Gadamer, page 175.

هذا تعتبر فنيـات التصوير و التعبير الموسيقي هي بـمثابة ك
قبلنا أو هـي العمل الفني الأصلي ، فبمساعدة العمل الفني
ملموسا و معينا، عندما يقدم الأثر للمتلقي إيهاما بالواقع الذي كان بكل هذا الواقع في حدوثه، من هنا فالفـن يعطينا إمكانية معرفة الـذات و الآخرين . إن تجاوز النــزعة الواقعية و الرومانسية ، في النزعة الأنطــولوجية للفـن إنما تسلط الضـوء على واقــعية الفن في الاقتراب من أفكار و مشاعر الأفراد من جهة و تؤكد على الطابع الكوني للفن.

يستطيع الفن أن يستلهم ذواتـنا و يخـلق التأثير الجمــالي بفضل حيويته و فعاليته على المستوى الـروحي و المادي ، لا يمكن من هـذا المنطلق عـزل الفن عن الحياة مادامت بنيته منسجمة و أسلوبا رشيقا في التعبير عن الحياة . يملك الفـن قدرة المـرآوية ، بأن يصبح العمل الفني ترجمة و نقلا للــواقع من خلال الـوعي بوجود المســافة التــاريخية ، لكن ليس كقطيعـة أو انفصال بل كـقدرة يتمتع بـها الفنـان في لـحظة من الزمـان علـى رسم تلك الحـقيقة الأصـيلة للعمل الفني ذاته.

لا يمكن الحديث عن تكـوين ذاتي أو إنسـاني للوعـي الفردي دون العـودة إلى مضمون الـوعي الجمـعي أي دائـرة القدرة على التواصل ، و القصـد هنا أن دلالة العــمل الفــني كـنـموذج للتواصـل هي أن يـقوم الفـن بــدور الوسـيط بين المـؤلف و الجماعة، فهناك دائما شيء (من صنع الإنسان) يمثـل في العـالم الحسي (الخارجي) ، بإمكان أي إنسان أن يدركه [(1)] . ففكرة كالفضاء يمكنها أن تجسد لقاءنا بمواضيع الابـداع و النـتاج الفني ، فالفن هو امتلاء الفراغ ، و حـالما نسلم أن الفن هو إحضـار الحقيقة في الأثـر (الأثر الفني) و أن الحـقيقة هــي لا احتجاب الكينونة [(2)] . فالفنان يرمي من وراء العمل الفني في بعـض أشكاله أن يتحـرر من أي قيد و هو بالتـالي المغامرة [(3)] أو هـو احتفال بالـذات نفسها.

يسمي غــادامير أولى مباحث كتــابه **"حقيقة و منهج "** بعنوان " **سؤال الحقيقة في تجربة الفن "** و يقدم مجموعة من التساؤلات عن إمكانية أن يقدم الفن المعرفة أو إمكانية إدعاء الحقيقة في تجربة الفـن بوصفها مجــالا يختلف عن الحـقيقة في العلم، و يجيب غــادامير عن هذه التسـاؤلات بالاحــتكام إلى محــاضرات هيــجل عن علم الجمال، فهي التي تـقدم الوعـي التــاريخي الذي تــدرك فيها الحقيقة الكــامنة في كل تجــربة فنية.

---

(1)يان موكارفسكي ، الفن كحقيقة سيميائية، مع مجموعة من المؤلفين في : سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة أدمير كورية ، ضمن سلسلة دراسات نقدية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 ، ص34

(2)هيدجر، الفن و الفضاء، ترجمة معين رومية ، مجلة جسور ، العدد 3-4 ، وزارة الثقافة و الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2006 ، ص259

(3)Roland Barthes, L'obvie et l'obtus, édition Seuil , paris , 1982 ,page 163.

يصبح علم الجمال تاريخيا لرؤى العالم، أي تاريخا للحقيقة متجلية في مرآة الفن و يصوغها غادامير بالقول: إن إجازة معرفة الحقيقة التي تحدث في تجربة الفن [(1)] .

لكن القراءة البسيطة لما يقر به غادامير، قد يجعل الفهم البسيط يتجه نحو الاعتقاد أن الحقيقة التي يسوغها الفن هي حقيقة كباقي الأنواع الأخرى على شاكلة الحقيقة في العلم، و هنا يركز غادامير على مجال العلوم الإنسانية .

تجربة الفن تكشف عن لغة الفن التي تعبر عن مواجهة م
الحدث، فالوعي الجمالي يضفي بسمة التجسيد على مسألة الـ
السـؤال عن نمط فهم الحقيقة ، يتم بالبحث عن إجـابة لسؤال حقـيقة الفــن أن تتضمن مسألة الفهم ، و من المؤكد أن الفهــم نفسه يمثل ظــاهرة تأويلية ، يتماثل العمل الفني مع الفهم التأويلي في مسعى الحقيقة على اعتبارهما نمطين من أنماط الوجود ، إن العمل الفني لعـبة لأن وجوده الحقيقي لا يمكن أن ينفصل عن قدرته على التمثل الذي به تتمظهر وحـدة الصورة و تتضح هويتها [3] .

إن سؤال الحقيقة في تجـربة الفـن يجعلنا دائما نستحضر سـؤال مـاهية الحقيقة عند مُلهم غادامير على المستوى الفني و الجمالي و يتعلق الأمر بهيدغر ، يتسـاءل دائما الفيلسوف عن الأصـل أو الماهية التي من شـأنها أن تكشف دلالات الحقيقة ، و عليه إن مـاهية الحقيقة هي الحرية و دونما إكراه أو سلطة إن الأطروحة الهيدغيرية تقـول إن الحــرية هي عـين ماهية الحــقيقة أي توافـق مع منطوقها ، و تسند هذه الحرية لاعتباطية الإنسان [4] . إذا كانت الحقيقة في حد ذاتها تسود فوق الانسان، فإن الأثــر الذي يرسمه الفـن (تجربة العمل الفني) هو خــارج ذات الأفراد على النحـو الذي يجعلـه (الأثــر) سلطة فردية ، بل يـرتقي بتأثيره الجمعي أو بنيته الكـلية إلى درجة من المـوضوعية ، إن مــاهية الحقيقة كــحرية هي بالضبط عملية تــرك الموجود المنـفتح يوجد بحيث تكشف هذه الحرية الموجود [5] .

كـان هيدجـر قد خص في مقـالته الشـهيرة **" أصــل العمل الفـني"** إحـدى عناوينها بـ **" العمل الفني و الحقيقة "**، مؤكدا على أصـالة الـعمل الفني في ذاتـه و بعيدا عن أي صـلة أخرى به لكن هذا لا يعنـي أن نـركز على عـلاقة الانتماء التي تميز العمل الفني ، فمثلا لوحة فان جوج رسمـت حدوث الحـقيقة في أصالة.

.

---

(1) غادامير، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ، ص 166
(2) غادامير ، المصدر نفسه ، ص 167
(3) مصطفى الكيلاني، في العمل الفني و الجمالية ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 66-67 ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1989، ص 23
(4) مارتن هيدغر ، التقنية الوجود، مرجع سابق ، ص 21
(5) مارتن هيدغر ، التقنية الوجود، ص 28

العمل الابداعي الفني هذا و يذهب هيدجر إل أبعد من هذا عندما يقدم مثالا عــن الآثار المعمارية، كما لأثر الذي يتركه معـبد يوناني يتوسطه نصب الإلـه ، يملك هذا التمثال و المعبد من الجـماد قوة على حشد ذوات مختلفة في الـزمان أنذاك . إن قوة الأثــر الذي يخلفه العـمل الفني ، ليس ما ينتج عن عـرضه و فقط بل في كون العمل الفني قادرا على إبـداع و خـلق عـالم هو الوجـود ذاتـه بحيث نتصور أنفسنا مواطنين فيه [1] .

العمل الفنـي في كينـونته هو موضوع الـحقيقة على نحـو يتجسد فيه نزاع بين العالم و الأرض بلغة هيدغـر و الـحقيقة تعني جوهر ما هو حقيقي ، ما يحيلنا للكلمة اليونانية (***aletheia***) التي تعني كشف (عدم خفاء - لا تحجب) الموجـود [2] ، إن الحقيقة تتكشف بوضـوح و إنـارة فالأرض تعلو عبر العالم ، و العــالم لا يقوم إلا على الأرض عندما تحدث الحقيقة ، هكذا تكون الـحقيقة هي حـوار الدازاين

في لحظته الراهنة أمام الموجود هناك ، و كشف هذه الحقي
فالجمال هو الطريقة التي توجد بها الحقيقة بوصفها كشفا [(3)] .
إذا كان تأصيل مفهـوم الحقيقة هو التأكيد على جـانب التوافـق منها أو لنقل في كليتها فمعنى هذا أن العمل الفنـي على هذا النحو لا يمثـل عالمـا و تجربة منفصلة عن تجارب الأفراد الذاتية فحسب، إذ أن المتلقين يكونون أكثر حضـورا ليحققوا فهما أعم و أعمق لـذواتهم حين يلجون العمل الفني كتجربة في عالم الآخر[(4)] ، إن موضوع الاتفاق في تأصيل مـاهية الحقيقة يحيلنا إلى فهم آثـار و دلالات اللعب التي ينتجها العمل الفني في جمهور المتلقين . ترتسم ملامح الحقيقة في أي عمل فني ما ، على أنها ظاهرة مـن الظواهر الخارجية التي تبـدي للـوعي في العالم ، إنها كيان موضـوعي يقوم خـارج ذواتنا لكنه ليس منفصلا عن خلقنا و تصوراتنا ، فالحقيقة تنتمي إلى عـالم إنساني يتكشف فيه الوجود في لحظة تاريخية ما ، و الفـن هو تكشف للحـقيقة التي تعبر عن حالة أو لحظة تاريخية معينة [(5)] .
إذا كانت الحقيقة عند هيدجر نتيجة لصراع العالم و الأرض ، فإن هذا الصراع يستبدل عند غـادامير بالحـوار بين المتلقي و العمل الفني من خـلال الإجماع حول دلالة الأثـر الـكلية عندما يستطيع الأثر الفني أن يلـفت انتباهنا و يشد تركيزنا نحوه، فالحقيقة في الفـن هي ما يمكـن أن يقولـه لنا الفـن ذاتـه في حواره معنا داخل دائـرة الوجـود .

---

(1) هيدجر ، نفس المصدر السابق ، ص 101-102.
(2) هيدجر ، ص111
(3) نفسه ، ص120 .
(4) عبد الله بريمي ، مرجع سبق ذكره ، ص 93.
(5) سعيد توفيق ، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، ص 145 .

إن الصراع بين الأرض و العــالم لا يعني إلقاء أحدهما للآخـر كخلاص لقول الحقيقة ، بقدر ما يعني أن كـلاهما يمـثل المـآل و المصـير الذي تتناهى فيـه الـذات و تختزل وجـودها و تتمثله كذلك.
و لعل غـادامير يذهب في ربـط العلاقة بين التجـربة و الحقيقة ، بتوظيفه للمفهوم الـهيدغري **" حدث "** (الحقيقة) على أنها ظـاهرة تحضر في الوجود، إنها تفسر امتلاك الوجود لها ، إن الحقيقة في تجـربة الفن هي التي لا تجعلنا نـدافع مثلا عن الـذات التي أنتجت هذا العمل الفني ، و لكن تجعـلنا متفـقين موضـوعـيا على الأثـر الفني للعبـة هذا العمل ، هكذا تكـون الـحقيقة خلـقا و إبـداعا أي **" تقنية "** و مهارة في فهم الوجـود فالحقيقة تجعـلنا نصـغي و ننصت لنداء الوجود أي لنتاجات الفكر و الـروح.
يختلـف العمل الفني عن المنتـج الصناعي في العلم ، بحيث لا يمكننا اعتبار تجربة الفـن فعـلا استهـلاكيا مـباشرا، و إنمـا هـو فعـل التواصل بالكـلام أو بالصمت، و يقـدم الفن على هـذا النحو العمل الفـني كتحقق واقـعـي عـبر التـقنية بشكـل أساسي و بوصفها واقعــة روح ، و كأنهـا تنـطوي علـى حقـيقـة أو علـى مضمون روحـي . يتم الحـديث عن إعـادة إحـياء تجربة الفـن بـدل توظيف شعــار موت الفن و أفوله ، و ينـبغي البـدء بالتـركيز علـى أهمـية التجربة التي نعـيشها اليوم في أفـول الفـن بحيث يمكـن وصفـها بحسب هيدغـر عـن العمل الفني بوصفه **" توظيف الحقيقة "** [(1)] .
هكذا يستعير غـادامير مفهوم التعاصر أو الـراهنية التي يمكـن أن يكسبنا إياها الاستمتـاع بأثـر الفن ، إنه الأثـر الفنـي الذي يعكـس الحـقيقة التي تحدث ، بحيث يقاصرها و نشـاركها هذا الحـدث في الوجـود إذ تحـقق الـذات نفسها في العالم ، إن الفن يحـقق **عالم " الهنا و الآن "** و يعزز من فكرة الإنتمـاء ،

تـتداخل الحقـيقة و الـفن إلى حد التمـاهي ما دام الإثنـان كش
الفن أن تنفصل عن الـوعي بوصـفه تعـاملا حقيقيا مع ظـ
و بما أن الفـن في تطبيقـاته و نتاجـاته الإبــداعية هو فعل الأنـا في كينـونتها ، فهو مدعاة لتـأويل العالم و الأشـياء إعتمـادا على الخبرة الجمالية ، نجد غـادامير يلح على اسبقية الخبرة و التي يعطيها عديد الألفـاظ كـ الحسن المشترك على العمل في حد ذاته، بحيث يشترط أن لا ينفصل الفن هنا عن عـلاقته بالمجتمع [(2)] .

---

(1)جياني فاتيمو ، نهاية الحداثة ، ترجمة فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1998 ، ص 70 .

(2)Kai hammermeister , the german aesthetic tradition , cambridge university press , paris , 2002 , p 190 .

على هذا النحو يسوغ غـادامير تعريفه للفن على أنه فن الفهم و الخـبرة بالأعمال الفنية، كفن للفهـم كذلك أي أن فـنية الفن في كـونه يجعلنا قابلين على الانفـتاح على عـديد الأعمال الفنية من جهــة ، و من جهة أخرى إن الخبـرة بالأعـمال الفنية و تاريخها هو ما يكون فنا للفهم [(1)] . إن الفن يجسد حــدث الحـقيقة التي يمكن أن نعاصرها لحظة تلـقي العمل الفنــي ، ما يحيلنا إلى الانفــتاح على حدث الفهم، و هـو بالضـبط مجــال الهيرمينوطيقا. أي تلك الهيرمينوطيقا التي تقـترب من التحرر و فكـرة المنهج ، إذا كان الفـن هو مجــال للهروب مــن صرامة أمــور الحياة ، كالعـلم و مجال دراسته الطبيعية، فإن حــوار المنهج هنا أي هيرمينوطيقا الفن هو التحرر منه بحيث تكمن الأسمى.

يمكننا البحث عن أسباب قول غـادامير بأولوية الفـن كتجـرية وجودية ، في تأكيده الصـارم أولية الحـقيقة عن المنهج ، فالفن و خبـرته كذلك إضـافة إلى خبرتي التاريخ و الفلسفة ، يقدم لنا نمـاذج من الخبـرة بالحـقيقة التي تنتــمي إلى العلوم الإنسانية إنها الخبرة بالحـقيقة التي تبقى من اختصاص علــوم الــروح [(2)] .

لا يدنو غـادامير إلى صـرامة منهجية ، و لكن نمـوذجا كنسخ الآثـار الكـلاسيكية و حفظها هو تقليد ثقافي حي لا يحفـظ ما هو مـوجود وحسب، بل إنـه يقر به كنموذج و يمرره ليجعله مثالا يحتذى به [(3)]

.

الحقيقة التي نقصدها بلسان غـادامير هي تكشف و تظهر نفسها في تجربة الفن على نحو تحقق الذات وجودها و حضورها اللغوي في العــــالم.

---

(1) Kai hammermeister , The German Aesthetic Tradition, page 190.
(2) غادامير، تجلي الجميل، مصدر سابق ،ص 15.
(3) غادامير، حقيقة و منهج، مصدر سابق ، ص 245 .

جمالية الوعي التاريخي :

إن إخفاق النزعة الـرومانسية في الإجابة عن مستوى العـلاقة الجمالية بين المؤلف والنص من جهة وبين المؤلف والقارئ من جهة أخرى ، إنما يرجع إلى تلك الجدلية التي لازمت الـرومانسية دون التركيز على البعد الجمالي بين القارئ والنص مباشرة ، أو بين الذات والموضوع ككل في وجوده الشعري .

يُقر غادامير أن هذا يختلف تماما مع الـوعي التاريخي الذي تبلغ فيه التجربة التـأويلية اكتمالها ، وينطلق هـذا الإختـلاف على مستوى الـوعي الـتاريخي من التسليم بأن تأويل التراث لا يقصد منه إعادة الإنتاج أو التكرار كما أراد له هيدجر ، بل هو إبداع جديد للفهم .

هكـذا أراد غـادامير أن يتحرر نمـط الفن والتــاريخ مع أي تجـربة إنسانية تنسجم معهما . التـأويلية الكلية انما تركز علـى العلاقة العــامة للإنسان بالعـالم من خلال تجـربة الفن والتاريخ . فاللغة تستولي علينا في الطابع التاريخي المتناهي ويصدق هذا على لغة النصوص التي تَـردُ علينا من التـراث ، وما يصدق على تجـربة التـاريخ يصدق على تجربة الفن ، إن مفهومي **" الفـن والتـاريخ "** نمطين للوجود بوصفها شكـلين من أشكـال التجربة التأويلية [1] .

مبدأ الـوعي بالتـاريخ من منطق أو زاوية جمالية ، من شأنه أن يكشف لنا عن الصيرورة التي يسـري بها الواقع ، إن سـؤالا مُهمًا كالعـلاقة بين الفن والتـاريخ لعلّه يمثل النقطة الأسـاسية التي حـاول غادامير أن يشترطها في كل تأويل فلسفي

لكـن هذا السـؤال لـن نُجيب عنه أولا في الحجج التي يقـدمها غـادامير نفسه . بـل سنبحث عن إجابات أخرى في نصوص مُلهمه وأستـاذه هيدجـر . إن الفن تــاريخي وهو تاريخي بوصفه المحافظة الخـالقة على الحقيقة في العمـل الفني . الفـن بوصـفه وفـقًا يُـعَدُ تـاريخيا من حيـث الجـوهر [2] ، يُنشيء التواتر التاريخي بهذا المعنى مجموعة من الفضاءات التي من شأنها المحافظة على جوهرية العمـل الفني كـالموسيقى ، الشعر، الدراما وغيـرها ....

إلا أن تغير الأزمـات وتداولها إنما يعكس تَبدُّل الفنون وتغيرها ، **<u>إن الفـن تـاريخ بمعنى جـوهري لأنه يُـنشئ التــاريخ</u>** [3] ،

عـلاقة الوعي التاريخي بالوعي الجمـالي لا تشترط منا البحث في أسبقية أحـدهما للآخـر.

(1) غادامير .حقيقة ومنهج. مصدر سابق ،ص615 .
(2) هيدجر .أصل العمل الفني. مرجع سبق ذكره ، ص 152.
(3) هيدجر ، ص 152.

لأن الحديث عن الوعي الجمالي هو عرض لتاريخ الجمالية ، والحديث عن الوعي التاريخي هو عرض لجمالية التاريخ في علاقتنا به كذوات موجودة في العالم . تاريخ الجمالية يكشف هذه العلاقة عندما يتخذ عمل ما من الأعمال الفنية كونيته بأن يطال أبعادا كونية كقُدرته على تصوير دراما الخير والشر في الكون وفي الإنسان أو تجسيد صراع القيم [(1)] .

يعترف غادامير بأن صرح التأويلية هو طريق يُسْلَكُ بتظافر تجربتي الفن والتاريخ . إن العمل الفني بوصفه خلقا يجسد اللامتناهي في الزمان ، يحاول الإقتراب من تأويل لكينونته وعلاقته بالعالم ، يسعى لإعادة الماضي برؤيته يتكرر ويكون الحاضر على صلة بالماضي وحتى بالمستقبل . مهمة تأويل النصوص ينبغي أن نفترض دائما الإجابة عن سؤال الحقيقة ، بحيث تكون للخبرة التاريخية والفيلولوجية دور و فعالية في التطبيق والفهم . يؤكد غادامير على ضرورة قراءة الأعمال الكلاسيكية بما هي تراث تاريخي من الماضي يتوجب كآفاق في حاضرنا.

إن القراءة المتأنية لكل المفاهيم التي يطرحها غادامير في مشروعه التأويلي يُعزي تطورها إلى تاريخيتها ، سواء الكلاسيكي منها أو الحديث أو المعاصر ، و لعل المفهوم الذي يحضر هنا في التأكيد على جمالية التاريخ وتاريخية الفن إنما هو الذي يسميه غادامير التمييز الجمالي ***aesthetic defferentation*** ، والذي يعني أن مهمة الوعي الجمالي هي تربيَتُنا على معرفة العمل الخالص للفن . ويتم التركيز في الخبرة الذاتية على الميزة الجمالية في الأعمال الفنية ، أي أننا في التمييز الجمالي نُركز على رؤية الأشياء من ناحيتها الجمالية . لا يجب أن ننسى أن هذا التمييز يحدث على مستوى زماني فهو يشكل نفسه كشيء تاريخي . إن الصورة التاريخية و كل شيء مثل الأشكال ذات الطابع التاريخي لفن العمارة في القرن التاسع عشر والتي تنغمس في تذكر أسلوب متواصل ، تُبينان كيف يترافق الجمالي والتاريخي مرافقة وثيقة في وعي مثقف [(2)] . هكذا يعطينا غادامير مثالا على الأعمال التاريخية والفنية العظيمة كفن العمارة باعتباره تراثا يستمر وجوده وحضوره في حياتنا كشاهد على صورة من الماضي .

الإهتمام بعلاقة الحقيقة مع كل من الفن والتاريخ ، يمكن أن تجيب عن أزمة الفن والتاريخ كما طرحتها النزعات الوضعية ومن بعدها التاريخية والرومانسية .

1) وفاء إبراهيم ، دراسات في فلسفة الجمال والفن . مرجع سابق ، ص 77.
2) غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ، ص 151.

لا ينبغي أن نفهم الجمال في حَرْفِيتِه واستغراقه الذاتي ، فالوعي هو دائما وعي بموضوع ما و العلاقة بين هذا وذاك إنما تكون بالحوار على أن التفاعل الحواري مع النصوص والأعمال الفنية أو التراثية يشكل لغة جمالية ، تتكشف من خلالها الحقيقة التي ترسم معالم الوجود . لا يمكننا بأي حيلة أن نفصل الإنسان عن ضرورات التأويل والفهم كما لا يمكننا أيضا فصله عن أبعاده الزمانية ، ولا عن كينونته الوجودية شعريا .

اقتــــفاء خطى هيدجر تجـعلنا بـوضوح أمـــام تـاريخ يكش
الفنان و الفن . إن تـاريخ هذه العلاقة هو الأصل و هو بحد
أو الإبـداع الفني هي صيرورة تـاريخية . إن التـــاريخ بهذا المعنى يكشف عن التفـاعلات بين الحـدود الثلاثة ، فهي الديناميـة التي تحـرك مسار الأصل الأول و هو الفن .

حَسبُنا هنا أن نعرض لمفهوم الدائرة الجمالية باعتبارها الحلقة الأساسية لفهـم تاريخية الفن من جهة ، ورصد الطابع الجمالي لصيرورة التـاريخ من جهة أخرى . فيجب علينا أن نتم السير حول الدائرة ، والخطوة الرئيسة من العمل الفني إلى الفن و كذلك الخطوة من الفن إلى العمل الفني لا تشكلان لوحدهما الـدائرة بـل إن كـل خطـوة من هذا القبيل تـدور ضمـن هذه الدارة [(1)] .

لا نستطيع اكتشاف فضاء الدائرة إلا التسليم بعـلاقة بين الكـائن والكينونة من جهة وبين الكائن والكائنات في الوجود من جهة أخرى . ما من شــأنه أن يشكل الحقيقة كتكشف و نـور . يحدث هذا التكشف في فضـــاء الدائرة الجمالية . إن أهم ما ينبغي القيام به في تأويلية غـادامير أن يتم التأكيد على خصوبة المناهج المطورة لمباحث تـــاريخ الفن والدراسات الأدبية ، بأن نرتقي بتجربة الفن إلى درجـة من الـوضوح والمطابقة و التناسب ، فهي تقتضي إدمـاجا تأويليا [(2)] ، وهنا يتم التأكيد على مفهوم التطبيق والإستعمال .

التــأويل التاريخي يتـم بالإنفتاح والتـواصل مع التـراث كالنصوص والآثـار والـروائع وكل هذه المحـــددات الحقيقية تبقى في حياتنا على نمط تواصلي ، فالإبـداعات الثقافية والنصـــوص ينبغي أيضا أن تكشف عـــن قـدرتها الإقناعية لكي يتم استيعابها وتفهمها [(3)] .

---

(1) هيدجر:أصل العمل الفني .مرجع سابق ،ص 60.
(2) غادامير ، فلسفة التأويل . مصدر سابق ، ص 86.
(3) غادامير ،ص 96.

بحيث يُشكل كل فهم افتراض وجـود للحقيقة ، ويكون على هذا النحـو كل فهـم مساهمة في تشكيل الـوظيفة الفعلية للتـاريخ [(1)]. علاقتنا بالفن من شأنها أن تُـذيب و تُـلغي كـل سلطة بدائية أو يقينية ، و ينبغي الإعتراف بأن عـالم التـراث الفني ليس موضوعا لقبول أمـر أو رفضه ، وإنما يتجـاوز هـذه الثنائية بكثير ودلالـة الأثر الفني لـدليل على الحقيقة في وجودها عندما يحرك هذا الأثر المشاعر ويستـولي علينا . إن تلقائية الأثر الفني هي موضـوع الحقيقة . إن الفنـان مثلا في إنتاجاته أو خلقـه التعبيري الفني ما كان ليبدع لولا تلك الرغبة في أن يتمكن ابـداعه في التأثير على الآخرين . و هنا يعمد غـادامير إلى تـأكيد ضرورة الوعي بالفن كشـرط من شروط التـأويلية . إن المسافة الإستيـلابية التي نقيمها مع الشيء في خصوصياتها الجمـالية ناتجة عن الإتصال الوثيق أو ذلك التـآلف بين الذات وموضوع الجمال . و نمط تجـربة المسافة الإستيلابية كما يرى غـادامير يؤسسه الوعي التــاريخي الذي يوصف بكـونه فنا من شأنه أن يُعلمنا طـريقة نقد ذواتنا من خلال تـلقي أحـداث وشهادات المـاضي [(2)].

حضور التـاريخ في الراهن الذي نعيشه هو لحظة شعري الحاضرة مع الآخر والغير من الماضي ، سواء تعلق الأم أو استمتاعنا بالأعمال الفنية الكلاسيكية . و نشـاط أو حدث الفهم ينبغي أن يحدد من فهم التراث وآثـاره التي تتجسد كلعبة بين المـاضي والحـاضر. إننا بلغة غـادامير نتواجد وسط فضـاء من الرنين الجمالي الخاص بوجودنا الحسي الروحي والذي تثيره أصداء ونـداءات التـراث التي لا تنفك عن الـوصول إلينا وبلوغنا [3] .

الإهتمام بالطابع الجمالي للتـاريخ والـوعي بالفـن ، إنما هي أحـد الأسباب التي كـان وراء محاولة تجاوز الإهمـال الحاصل على مستوى العديد من العلوم بحيث يتم التركيز على فكرة العـالم المعيش الذي نجـد أنفسنا فيه ، كما نظر له هـوسرل أو هو العالم بوصـفه معطى لنا بشكل مسبق [4]. يُقدم المعيش إجابة كـافية عن الكيفية التي نفهم بها تجليات التاريخ ، ولعل الفينومينولوجيا بوصفها فلسفة الإرتـداد والعـودة إلى الأشياء ، إنما تكون فكـرة العالم المعيش في هذا المشروع طريقا كافيا لكي تنفتح الـذات على العالم و يتجسد الإنخراط في العالم أو في الوجود ، وقوام هـذا الإنخـراط مقـولة القصدية التي تترجم إرادة الـذات في فهـم الآخر أو اكتشاف المـاضي وقـراءة النـص.

---

1) غادامير، نفس المصدر السابق ،.ص 97.
2) غادامير ، ص102 .
3) غادامير ، ص 106.
4) سعيد توفيق . الخبرة الجمالية في الظاهراتية . مرجع سابق ، ص 45.

يتساءل غـادامير عن حقيقة وجود الدازاين ليربط هذه الحقيقة بالـزمان عندما يشـرع بنفسه في مستقبله الخاص ، بحيث يتعين عليه هنا أن يقبل ذاته في تنـاهيها و يكشـف المرء نفسه مُنقذِفا ***throw*** في الوجود [1]. إن الـوجود يحقق الحـوار بين الماضي والحاضر بغرض الكشف عن مكونات التراث ، تعلم غـادامير من هيدجر بأمـانة أهمية الشعر باعتباره مجال الحوار مع الـوجود وأسئلته .

يمكن للفن أن يلعب دورا تاريخيا أيـن يُضفي شكلا جماليا على المعرفة والـوجود ، وأصبح الفـن نموذجا ليس فقط لإغتراب الوعي الجمالي فحسب وإنما لإغتراب الوعي التاريخي أيضا، حينما أصبح الفن يؤدي دوره التاريخي[2] ،لا نستطيع إنكار الحضور التاريخي للتـراث في أي عمل فني . إنه جزء من الـوعي الذي يتجه نحو الظواهر.هكذا يقوم التصور الظـاهراتي للزمن و يتعارض مع اطروحات النظريات الكلاسيكية ، إذ لـم يعد الماضي جزء من الزمان و كفى بل يتم التركيز على الأسس التي يصبح بها هذا الماضي مقدمة وحضورا للراهن وبالتالي ينظر إلى النص على أنه ظاهرة تجسد العلاقة بين الـذات القارئة والموضوع التراثي .

إذا كان الحس التاريخي حاضرا بقوة في الأعمال والإبداعات الفنية ، فإنما يتم هذا عن مدى الوعي بفعالية العنـاصر التاريخية في قيام العمل الفني ، في مقابل المنهج التاريخي لتحليل ودراسة المعطيـات المختلفة ، و هو يسلط الضوء على الإبداع بحيث يصدر أحكـاما قيمية تعكس الـذوق والخبرة الجمـالية في النقد الفني .

إن محاولات النزعة الـوثوقية في إمكانية القبض على معنى النصـوص التراثية بفهـم المؤلف وسياقه للمرور إلى الفهم العام للنص ، فهي بهذا تتصور فاصـلا زمانيا بين المــاضي والمستقبل ، أما فـي

النزعة الظاهراتية للزمن يتم تجاوز هذا الفاصل بالتأ
ووجوده مع النص الآخر من الماضي أو التراث . يتم
نصوص التراث على اختلافها ، مع الخبرة أو الدراية بالمسافة الجمالية بين أفق الماضي كحدث وأفق آخر هو انتظار المعنى الذي يتحدد من تجربة الآخر في الماضي كجزء من الحاضر أو الوجود. أفرطت النظريات الكلاسيكية في التمييز بين البعد التاريخي والبعد الفني ، بحيث تضاءل اهتمام النزعة التاريخية بالبعد الفني موازاة مع محاولة الإقتراب من الموضوعية ، و تراجع الإهتمام بالبعد التاريخي في ظل التأكيد على مسائل النزوع والذوق ، من الضرورة تجاوز الفصل بين التاريخي و الفني ، لأنهما شكلان من أشكال الوجود التي ينطوي عليها فهم الذات والآخر والعلاقة بينهما .

---

(1) غادامير.طرق هيدجر. مصدر سابق ، ص 80

(2) سعيد توفيق .ماهية اللغة وفلسفة التأويل.مرجع سابق ، ص 105

اشترط غادامير ضرورة البحث في الأسس الأولى لقيام التأويلية الفلسفية من خلال تكامل عناصرها ، وهي الدراسات التي يسميها الفيلسوف بالتجارب . تسعى الدراسات التأويلية التي تبدأ من تجربة الفن وتجربة التراث التاريخي إلى تقديم الظاهرة التأويلية بمداها الكامل [1] . التراث يقول حقيقة ، وأن النفاذ إليها وفهمها هو أولا إدراك أثر هذه الحقيقة فنيا ثم فهمها كجزء من الوجود في العالم .

يستعير غادامير من هلمهولتز مفهوم الإحساس الفني أو الذوق الفني الذي يشكل عنصرا من **" الثقافة "**، على أساسه يتشكل الـ **" استعداد "** الذي تزخر به أغلب التجارب المتنوعة في ذاكرة المؤرخ ، فالذوق أو الحس هو اعتماد للذاكرة بوصفها مجالا لحفظ التاريخ والثقافة . يرمي غادامير إلى الإشارة لدلالة الذاكرة كـ **" تقنية "** خصوصية للمرء تتضمن الثقافة التاريخية والثقافة الجمالية . وعلى المرء أن ينطوي على حس جمالي وتاريخي ، أو يكتسب هذا الحس إذا كان بوسعه الإعتماد على ذوقه للعمل في حقل العلوم الإنسانية . أما أي دراسة في محاولة فهم التراث تشترط سلفا آخرية عمل الفن أو آخرية الماضي [2] .

ان المفاهيم مثل الحس الكلي المشترك ، الثقافة ، بمثابة تجاوز و محاولة تحرير العلوم الإنسانية من مشكلة المنهج التي ارتبطت بها كتزامن مع نجاحات العلم ، إن الآثار أو الأعمال المختلفة من النصوص على اختلافها ، إنما تتصل وتلتقي بفضل شكل وضعية خطاباتها . أي ما يحدد الحقل الذي تنتشر فيه وهي موضوعات تعطيه طابع الإتصال وانتقال المفاهيم بين هذا الميدان وذاك يطلق عليها اسم القبلي التاريخي [3] .

إن ميدان القبلي التاريخي بلغة **فوكو** هو ما يفيدنا في حل مسألة الفهم المتعلقة بتلقي النصوص التراثية من الماضي ، بحسب غادامير إن هذا الفضاء المشترك بين النص والقارئ ، تفترض أن يقوم النص كإجابة عن أسئلة ذوقية للقارئ ، وكأننا نقرأ النص فيما يهمنا ويعنينا كماضي لا يتجزأ من حاضرنا . يستشهد **بول ريكور** بمارك بلوخ على اعتباره أفضل مؤرخ بأن التاريخ وأن العودة إليه ليس من مبدأ اعتباطي ، و هو ما نستخلصه من تعريف موضوع التاريخ نفسه . إنه ليس الماضي وليس الزمان ، إنه **" البشر في الزمان "** يتضمن هذا **وجود علاقة أساسية بين الماضي والحاضر بحيث تتأسس جدلية " فهم الحاضر عن الماضي" و " فهم الماضي عن طريق الحاضر"** [4] .

---

(1) غادامير ، حقيقة ومنهج ، مصدر سابق ، ص 29 .
(2) غادامير، ص 67.
(3) فوكو ميشال،.حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1987،ص 118.
(4) بول ريكور. الذاكرة ،التاريخ،النسيان. مرجع سابق ، ص25

تماسف الآفاق [النص والمسافة بين الماضي والحاضر]

ركـزت جهود المناهج الحديثة في مسـائل تـأويل النصوص والأعمـال الأدبية على اختلافها أن تُعيـر الإهتمام للتفاعل الذي يحدثه النص لحظة قـراءته ، ومن هذا المنطلق يـجب التسليم بأن النص قـابل للتأويل بـلا حدود لذلك ، مـا دام النص ممكـن القـراءة فـي أي لـحظة تاريخية ، وقـد يقدم كـل قارئ جديد تأويلا مغـايرا ومخالفا يتواءم مع الـزمن المعيش والخـاص .

كان لزاما رسم الحدود لسلطة الذات القارئة في إنتاج تأويلات خاصة ، ويقدم غادامير سؤالا مهما ، **ألا يمكن إيجـاد اتفاق تقريبي يـضمن ذوبـان المسافـة بين عصـور التاريخ أمـام تشكل نصي واحد ؟ ثـم ألا يمكـن لإنصهار المسـافة التـاريخية أن تكون مـوضوعا لدراسة جمالـية وفنية تبنى على معايير جمالية ووعـي كذلك ؟ وفـي الأخير ألا يجب التسليم بوجود وعي تاريخي يكفل تأويلا سليما للنص؟**

الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي منا البداية مهما انتهيناعنده في رسم معالم الوعي الجمالي عند بوصفه شرطا أساسيا لكل تأويل فلسفي ، فاللجوء إلى التأويل مطلب هام في البحث عن كمونات المعنى المختفية في النص ، ويجب الإقرار بوجود مسافة بين الذات والنص (الموضوع)، سواء تعلق الأمر بنص مكتوب أو عمل فني ومادام الحوار منهجا لا مناص منه في التعبير اللغوي بين الذات والآخر، **فإن النص هو المجال الوحيد الذي يضمن وجود واستمرار الذات في فضاء الزمان وحقل المكان**.

طرحت حركية الفهم والتأويل مشكلة امكانية مشاركة الذات في تقديم تصور ومعنى حـول النص ، وكان من الضرورة بمكان أن يعيد غادامير سؤال الأحكام المسبقة وعلاقتها بالتراث بالخصوص . كان عصــر التنوير تـرك الجواب المؤقت عند ما اشترط في إرادة الفهم وصوابه أن يكون فهمـا عقلانيا ومن دون حـكم مسبق ، ناقش فلاسفة ودارسـو عصر الأنوار ، التـراث بوصفه مـوضوعا للنقد.

قبل أن يستعير غـادامير مقولات الرومانسية في أبعادها الشعـرية التي تـرسم علاقة الذات بالوجود ، لم يجد سبيلا لنقد نزوعات الرومانسية من خـلال ربطها وقولها بما كان يقربه عصر الأنـوار ويسمي غادامير هـذا بالنقطة التي يجب أن تنطلق منها محـاولة نقد التأويلية التاريخية بطرقة فلسفية[(1)].

إن ما انطلقت منه فلسفة التنوير في رفـض الأحكام المسبقة في حد ذاتها فكرة تحمل حكما مسبقا ،يفترض فيه أن العـقل ملكة لا تشـوبه الخـطأ وأن الـسلطة تـنتفي

---

(1) غادامير.حقيقة ومنهج. مصدر سابق ،ص 381.

أمـــام معـقولية إدراك وفهـم المعنى الكامل وراء نص ما ، يرجع لإنتقادات الرومانسية ، خصــوصا مسألة التراث، فم مجهـولة ويتميز وجـودنا التــاريخي المتناهي بحقيقة أن السلطة التي تتمتع بها وصلنا عبر التراث ، يمارس على مواقفنا وسلوكنا نفوذا قويا دائما [(1)].

إن كل قـــراءة هي تفعيل للحوار والإنصات ، والحوار لا يمكن أن يتحكم فيه طرف واحد، وعلى هذا يترتب التسليم بأن الأعراف والتقاليد هي بمثابة حوار مع الذات ، **<u>الفهم والتأويل يكتسي أبعادا جماعية بدلا من كونها فـــردية، ودلالة الفهم تنطوي على كشف كل الإمكانات الفردية في النص،بل أن الفهم هو خلق وإبـــداع علاقة وصلة ثم كشفها وإيضاحها بين نص من هذا العصر وبين نص آخر تاريخي من الماضي</u>**. يقـدم لنا غادامير دلالة " **الإنتماء** " بما هي تأكيد على عامل التــراث في السلوك التاريخي التـــأويلي، بحيث ينبغي لفن التأويل أن ينطلق من مسألة اعتبار الفهم هو الـــوجود في علاقته مع الشيء نفسه الذي يظهر وعبر التراث[(2)].

لا يمكننا فهم دلالة " **المسافة الزمنية** " دون تجاوز النظرية الكلاسيكية التي كانت تعتبر المسافة في الزمن عائق وأن فهم النصوص إنما يكون مشروطا بلحظة تكهن وتذهن فكر المؤلف أو الكاتب، فيشترط غادامير بهذا التجاوز اعتبار المسافة الزمنية تأسيسا إيجابيا ومنتجا للفهم ....إنها النور الذي نحضر من خلاله كل ما بإمكاننا إحضاره من ماضينا بحيث يظهر إلي الوجود [(3)] ، إن المسافة الزمنية كفيلة بتمكيننا من التمييز بين جملة الأحكام المسبقة الخاطئة والأخرى الصائبة.

إن اللقاء مع التراث بقراءة نص تاريخي من الماضي أو أثر لموقف جمالي وفني ، من شأنه أن يحدد وجود ذلك الماضي الذي كان أصلا ومصدرا للأحكام المسبقة.

التاريخ بلغة غادامير يتوجد فينا ما دام هو التراث الذي يتشكل منه حاضرنا ،إن موضوعات التاريخ يشكل وحدة الذات ويشكل في نفس الوقت الآخر الذي ينبغي محاورته، فهذه هي علاقة الإنتماء التي ترسم حقيقة الفهم التاريخي . يتفعل التاريخ ويتفاعل في سيرورة زمانية ويؤدي وظيفة تجعل من وساطة الحاضر والماضي مطلب الفهم الرئيس ، لا يتعلق الأمر فقط بالكتابات التاريخية وإنما يتعداه في دلالات الأثر التي تمارسها الأعمال والنتاجات الفنية، فالعمل الفني لا يوفر المتعة الجمالية فحسب، بل إنه سيستضيف أول اجتماع ولقاء ليتحول الحقيقة وبقوة [(4)].

---

(1)غادامير .حقيقة ومنهج. مصدر سابق ،ص 387.

(2)غادامير .فلسفة التأويل. مصدر سابق ،ص52.

(3)غادامير ، ص 53.

Gean grondin , l'hermeneutique ,p 51.(4)

يفتح التراث المجال للممكنات في الحاضر والراهن لنقد التراث والإستفادة منه بغرض خدمة الحاضر ، **<u>فالوعي التأويلي يعكس ظهور التراث وانصهار آفاق الماضي والحاضر في حقيقة الفهم</u>** [(1)] ، وبهذا يعبر التأويل عن امكانية الإرتباط مع المستجدات الواقعية والراهنة ، وستسمى هذه الحركية بالوظيفة الفعلية للتاريخ ، إن دلالة الوعي التاريخي كشرط للتأويل الفلسفي، إنما تفتح ممكنات فهم الوجود والتواجد الانوجاد في علاقة الذات مع التراث (الآخر) ، ويقترح غادامير مبدأ الوعي **<u>بفعالية الـــ التاريخ</u>** ***wirk*** ، من خلال توظيفه وربطه بمفهوم الأفق.

إن عـلاقة الماضي بالحاضر أو عـلاقة الـذات بالتراث ، إنما تـدعي بالشك إلـــى إرادة المعنى بـوصفها حـــركية لفعل أو حـــدث التـأويل ، وصفـها مالارميه متـأثرا بهيجل قـوله : **" إنها إرادة تمتع المعنى "** أو حدث استمرارية التاريخ ، إن النص من شأنه أن يرمي بالذات خارج الزمن الذي يحاصرها و هي مهمة لا تناهي الذات شأنها شأن رمي أحجار النرد التي تترجم الحركة العكسية للقبض على المعنى ، ويكون على هذا النحو رمي أحجار النرد إنجاز المعنى [(2)].

[... لنقل مثـلا : العينان هما الأفـق بـدلا مـن تشبهان الأفق ، هـذا قديم بقدر ما هو جديد ، ويجب أن يبقيا لا مباليين لكن حين نقول جزما : العينان هذا هو الأفق ننتقل إلى تصور جديد للطبيعة ، إلى تنسيق التوافقات التي يؤكـدها بودلير و برونوتيير إلى كشـف رابط وحدة أقوى من التشابه ، إلى قوننة التجانسات ، إلى الملاحظة الجريئة لوحدة متشابهة ؟]* إن هذا النص يكشف عن تلك العلاقة التي تتأسس بين الذات وبين الصور التي تنسجها الذوات الأخرى في العالم ، وتنصهر كلها في الوجود على نحو يجعل من المعنى ممكن الفهم الذاتي.

لكن نقد الفهم الذاتي لتحقيق استجابة موضوعية للمعنى ، إنما تتم بممارسة نشاط تاريخي و محايث عبر الأحداث التي تؤسس الأفراد ككائنات تاريخية لها علاقات متحولة مع لحظتها الراهنة ، إنه يتناول أشكال مختلفة من التفكير و أنماطا متعددة من التعبير بوصفها أحداثا تاريخيا منخرطة في الزمان و المكان[(3)].

---

(1) محمد شوقي الزين.تأويلات وتفكيكات ، ص 42.

(2)جون فرانسوا ماركيه.مرايا الهوية ، ترجمة كميل داغر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005 ، ص205.

* اقتبس هذا النص لمالارميه نقلا من المرجع السابق .ص215.

(3) محمد شوقي الزين.إزاحات فكرية.مرجع سابق ، ص 38.

قـراءة عمل أو نص من الماضي يمكنها أن تتيـح إعـادة تكوين السياق التاريخي الذي نتج فيه العمل أو موضوع القراءة ، **فلا يجب أن نسلط الضوء على عمل فني ما بأنه تـرجمة لـواقع ما ، بل على أنه جزء لا يتجزأ من الواقع الذي أنتج فيه**. يعطينا غـادامير مثالا عن تعلم اللغات القديمة ، إذ أن تفسير جملة ما محكـوم بفهم المعنى اللغوي لأجزائها ، إلا أن عملية التفسير بحد ذاتها محكومة بتوقع معنى ما تتضمنه الجملة ، إن عـلاقة الجزء بالكل هي حركة دائرية ينتقل فيها الفهم من طرف لآخر، وتعبرعن تفاعل حركة التراث وحركة المؤول ، بحيث لا يكون توقع المعنى الذي يحكم فهمنا لنص ما ذاتيا، بل أنه فعل ينبثق مما يربطنا بالتراث [(1)]. نستطيع القبض على الـمعنى بـتوقعات نستمدها مــن علاقتنا السابقة بالتراث أو المــاضي . الأفــق شيء يتحرك مع المـرء ويدعوه إلى التقدم للأمام وهكذا فإن قصدية الأفق التي تكون وحدة تدفق الخبرة تـوازيها قصدية أفق شاملة على الجانب الموضوعي ، إذن كل شيء يحمل أفق العالم * .

الحُـكم بـوجود تناسق بين فعـل التأويـل آنيا وحقيقة النص التـراثي يثبت اشتـراكهما في نمط الـوجود ذاتـه ، وهـذا التنـاسق في الـواقع من شأنـه يجسـد المعـادلة التي مفـادها أنـه : **لا العارف ولا المعروف حــاضران أمـــامنا بشكل مــوجودي (أي متحقق) ، ولكـن بطريقة تاريخية ، أي أن كليهما يتمتعـان بنمط وجـود تاريخاني** [(2)] ، وعلى هــذا فإن النص يفهم تاريخيا على نحو تأويلي يتيح لنـــا إمكانية إعـــادة بناء الأفـق التاريخي .

يشترط فهم التـراث أن يُنظر إلى الماضي بوصفه إرثـا وتـ[illegible]
تـأويلي يبني دلالات الفهم والتـأويل والتفسير والمعنى . يوا[illegible] **الآفاق** ، لأن الحديث يجب أولا أن يرتكز على حـل المشكلة المتعلقة بعـدم إنكار الفكرة القائلـــة أن المـــاضي مهما تجسد في الحاضر ، إلا أنه الذات في الحاضر تُبدي مقاومة أمام هذا التراث الماضوي ، ما دامت تحاول اختبار أحكامها المسبقة في مواجهة الماضي ، ويسمي غـادامير هذه عملية بـ (تجربة التوتر بين النص والحاضر) ، لكن المهمة الأساسية للتــأويل إنما يجب أن تنحصر في إظهار هذا التوتر بوعي أي وعي تاريخي ، فعملية الفهم تحدث بانصهار حقيقي للآفاق ، وتظل الحقيقة المهمة للمركزية التأويلية مشكلة التطبيق في كل فهم [3]

---

(1) غادامير.حقيقة ومنهج.ص 402
* في دلالة مفهوم الأفق يستفيد غادامير من تعليقات هوسرل في مفهوم الحياة بنظر إلى غادامير.حقيقة ومنهج.ص 344
(2) غادامير.حقيقة ومنهج.ص 363
(3) المصدر نفسه ، 417

التطبيق و اكتمال التـأويل :

إن إرادة الفهـــم والتأويل تتجه نحو موضوع النص ، وتعكس هذه الإرادة مقولـة القصد بأن يكون الفهم والتـأويل تطبيقا عمليا ، تأكيد غـادامير على الخبرة التأويلية في مسائل الحوار يُبين على شرطية التأويل التطبيقي . «**إننا نقوم بتمييز عمل ما انطلاقا من الأسئلة التي يقدمها ، في أي وقت أو زمـــن كان كذلك ، الفهم هو تطبيق للمعنى في الحاضر**» [1] . وبلغة **غروندان** إن غـادامير لا يرى في مسألة الفهم سوى التطبيق أي تطبيق المعنى والتـــأويل في الحاضر، **إن التطبيق هو ترجمة النص ، أي نقل المؤلف إلى لغة أخرى، دون تناسى المصادر اللغوية التي نطبق بها** [2].

يُعزي غادامير ظهـــور مفهوم التطبيق إلى الحركة التقوية التي تربط الفهـــم والتفسير والتطبيق بوصفه عنصرا ثـــالثا، والسبب هو تـــداخل فروع التأويلية على اختلافها ، إلا أنه و مع بـــداية الوعي التاريخي بـــدءا من القرنيين الثامن والتاسع عشر، استقلت التأويلية اللغوية والتاريخية بوصفها نماذج تاريخية في العلـــوم الإنسانية ، لقد وقع الإهتمام بحركة الفهم التاريخي باعتبارها مفتاحا للنفاذ إلـــى النصوص وتأويلها ولا يتم هذا إلا بإعطاء أهميته كـــذلك لمسألة التراث ، من هنا تتيح الفينومينولوجيا عند هيدغـر، **مبدأ الوصف الظاهراتي الذي يكون طريقا للتأويل ، يهتم الوصف بالمعنى ، فيما يهتم التأويل بانتاج هذا المعنى فعليا أي تطبيقيا.**

لقد أوغلت الرومانسية بفهم العلاقة بين المؤول والنص ، بـــدل أن تهتم بفهم وتفسير الكتاب بوصفه ظـــاهرة فقط ، أي بمعنى إهـــمال المبدأ الـــذي يُفضي بأن فعـل تـــأويل النص ، هو انتاج لمعانيه ودلالته في حيـــاة كاتبه أو في حياة من ينهمم به ، وحسبنا أن نستعير إحدى أشهر المحاولات التي سعت إلى تطبيق المنهج الفينومينولوجي في فهم الأعمال والنصوص الفنية ، عندما يتعلق الأمر لإسهامات

رومان إنجاردن* ، إذ يبين أن الموضوع القصدي الخالص الفني دون الموضوع الواقعي، بحيث يقسم المبحث الجمالي الأونطولوجي للعمل الفني وهو الطـــابع الوجودي والتـــاريخي لنص مــا أو عمل فني في تـــأويلية غادامير ، أمـــا المبحث الثاني يتعلق أساسا بالعمـــل الفني .

Gean grondin , l'hemeneutique , p 60 . (1)

Gean grondin , p 61 .(2)

* رومان انجاردن: فيلسوف بولندي ولد عام 1893 ، تتلمذ على يد هوسرل درس الفلسفة والرياضيات بألمانيا ، اختلف مع استاذه لكن بقي يحظى بمكانة و تقدير ، اهتم بمسائل الجمال ، توفي عام 1970 .

يسميه غادامير كذلك **الحس المشترك بـــالتاريخ والفن** ، **لكن هل يجب على المؤول أن يتصف بالخبرة ثم يبحث عن المعنى ؟ ألا يؤدي التطبيق عند غادامير إلى التسليم بافتراض قطيعة بين المعنى الذي يرتبط بالخبرة والتطبيق الذي يرتبط بالفهم والتأويل؟**

لا يجد غادامير أي حـــرج عندما يستلهم من أستاذه هيدجـــر الخطوط الأساسية للهيرمينوطيقا الوقـائعية ، ويركز على دلالات التـأويل ***Auslegung*** بما هو بحث عن الحقيقة كـإنارة وكشف ووضوح ، والتـــأويل يكشف معنى الكينونة و الدازاين في الوجود ، و الظاهراتية بتـأويلها لكينونة الكـــائنات إنما تظهر بنية الدازاين عموما ، ويصبح التـأويل هو فعل إظهار معنى علاقة الكائنات بالكينونة ، وهذه العلاقة لا تعني استباق فعل تكشف المعنى ، بل **إن المعنى ينشأ في أثناء تأويل كينونة الكائنات** [1]..

التـــأويل هو تحـديد للعلاقة بين المؤول وهو مـــوضوع التـــأويل ويتساءل حـــول أسبقية أمرهما عن الآخر، يقر هيدجـــر بالطابع الشيئي للأعمال الفنية التأويل الشيء بالعودة إلى النظرة المباشرة التي يقترب بها الشيء منا عن طريق مظهره [2] **.**

إن اقتـفـــاء غـــادامير لهيدجـــر يجعل مـــن الأخير ضرورة ملـــحة في تـــاريخ التـــأويلية ، لفهم دلالـــة التطبيق بـــوصفه اكتمـــالا للفـــهم والتـــأويل . يُـــعبر هيدجـــر فـــي مقـــالته الشـــهيرة **[أصــل العمــل الـــفني]** قولَهُ :

« الفن هو وضع الحـقيقة في العمل الفـني... والـواقع أن التعبير يتطلب التطـــابق مع الموجود والقياس عليه ، والعصـــر الوسيط كان يستعمل التطابق *Adaequatio* ، وقبـل ذلك كـــان أرسطـــو يستعمـــله ، وقـد أخـــذ التطابق مـع الموجـود ، منذ مـدة على أنه جوهر الحقيقة » [3] .

يتعلق الأمر بقراءة منتجة للمعاني التي تتضمنها الأعمال الفنية أو الأدبية ، تمارس اللغة لعبه في توضيح العلاقة بين القارئ والوجود أو الواقع . والقراءة بما هي تطبيق هي أيضا نص لم تَعُد وظيفة شفوية لِيُعْلَى فيها من شـأن الحضور الميتافيزيقي للمعنى والمؤلف ، لقد ولـى زمن المــؤلف الذي أعلـن عن مـــوته مع " مـا بعد الحداثة " وأضحـى النص وفق مفاهيم " ما بعد البنيوية " ملكا للقـارئ أي للقراءة بعد أن جُـــرِّد المؤلف مـن حقوقه وممتلكـاته المزعومة [4]**.**

(1) هيو سلفرمان، مرجع سابق ، ص 37.
(2) هيدجر .أصل العمل الفني .ص73
(3) هيدجر ،ص89.
(4)خالد حسين. قراءة ما بعد الحداثة.ص 136

التطبيق يتحدى المؤول من خـلال عملية التـأويل ، بحيث تكشف اللغـة وتتحرك في جغرافيا النص أو العمل الفني باختلافه ، لتنتج جمـالية الوجود من خلال النصالنص وتلقيه الجمـالي والفن ، يريد غـادامير بـ **التطبيق دينامية فعلية يكتمل فيها الفهم من خلال الكشف عن المعنى باعتباره حلقة جمالية في الوجود،وهذه الدينـامية إنما يحركها انشغال المؤول بالعالم المعيش كعلاقة انتماء بين طرف وآخر.**

يروم غادامير إلى دلالـة التطبيق بوصفها مهمة تأويلية ، يستثمر فيها الحس الجمالي للكشف عن الأثـر الفني الذي يملكه النص ، إن مفهـوم التطبيق يحيل إلى تأثير النص على القصدية ، وجمـالية التلقي في حد ذاتها نظرية لا تولي الإهتمام إلـى قصدية الكـاتب بقدر ما تركز على قصديـة النص ككـل يصنع الأثـر الجمالي ، وهذه بالضبط هي نقطة التفاعـل التي تصنع النص مـن جديد ، كما أنـه تخلق بالنسبة للقارئ وهـم شخصية جديدة تجـاوز كينونته السابقة [1] ، وبألفاظ ريكور إن التأثير الذي يحدثه العمل الفني يخلق الحراك خارج النص ، ويسميها الوظيفة الإبـداعية للعمل الفني*

ينطبق تـأثير النص بالتأثير الذي يمارسه المـاضي على حساب التجربـة الإنسانية في الـراهن ، ويسمي هذا غـادامير **فـاعلية التاريخ** ***wirkungsgeschichte*** ، أو فعل التاريخ فينا ، ويشير ريكور أن من حسنات هذا المفهوم أنه يفرض علينا تفهم **" انفعالنا وتأثرنا به "** ، يشير التطبيق كفعل تـأويلي إلى التحقق التاريخي للذات في الوجود أي في علاقتها مع الحياة كنص فني .

(1) حميد لحميداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2007 ، ص73.

* يعزي ريكور استخدام المصطلح إلى غادامير على اعتبار أن التطبيق جزء عضوي من كل مشروع تأويلي، للبحث أكثر في دلالات التطبيق ينظر في: عالم النص وعالم القارئ ضمن الزمان والسرد.ج03 ، مرجع سابق .

من تجربة الفن الى تأويل النص:

كيف يمكن اعتبار الفن فضـاء للتـأويل ؟ هل يستطيع ان يجيبنا الأصل "هيرمينوطيقا " عن دلالة فـن التـأويل ؟ و بأي معنى يكون التـأويل فنا ؟

يدعو غـادامير في مجمل تأويليته الفلسفية إلى الإلحاح على أهمية الفن وأحقيته في ادعاء الحقيقة وان هذا الفن كموضوع للفهم ينبغي شرحه و تفسيره لكي نستطيع فهم وظيفته في المجتمع والعالم تفاديا لمشاهد الاغتراب الذي تعيشه الذات إزاء الأعمال الفنية علينا أمام معادلة الفن والتأويل إن نقر ونعتر ف بان النجاح الذي يحققه العمل الفني في التوفيق بين المتناهي واللامتناهي هو المؤشر الملموس على حقيقة إن الفلسفة مطالبة بالقبض عليها مفهوميا [(1)] يمكن للعمل الفني أن يتجاوز سلطة الحقيقة الموضوعية ، عندما ينتج عالمه الذاتي الذي يعبر عن كينونته ، لكنه في الوقت نفسه يمثل حدثا مستقلا عنه لأنه يكشف عالما أخر ، إن الفنان يحقق ذاته في العمل الفني على النحو الذي فيه تتمايز فيه الذات داخل العالم او الوجود ،يعطينا غادامير بتاويلاته لهيدجر مثالا عن الفكرة الهيدجرتية للصراع بين العالم والأرض لينتهي إلى الإقرار أن تجلى الحقيقة الفريد إنما يحدث في العمل الفني [(2)].

يتساءل غادمير عن شرطية الفهم وخيرة العمل الفني ، بتأويل المرء للنصوص إذ يتجاوز نقديا النظريات الكلاسيكية خصوصا الرومانسية في زعمها أن تأويل النص يتحدد أساسا بفهم المؤلف و التوحيد المطلق بين الفهم والتفسير ، فالمرء مدعو لمحاولة فهم أي عمل فني أدبي أو عمل مكن التراث . في لحظة الراهن يتم هذا عندما يسوغ المرء لغة الماضي في فهم الحاضر من جهة و خبرة الحاضر في فهم إيقاع الماضي من جهة أخرى.

الفهم ليس مجرد استعادة ما قصده المؤلف كما نزعت نحو ذلك الرومانسية ، كما إن التأويل لا يتحرك في فضاء اللغة فحسب وإنما يتعامل مع الأشكال اللغوية (كالفن مثلا) ويخضعها إلى عالمه اللغوي الخاص به [(3)] .

يفيدنا العمل الفني من خلال مقولتي الخبرة والفهم الذاتي إلى مشروعية الفن بوصفه يتجاوز الاكتفاء باللذة الجمالية ، إلى الكشف عن نقاب الوجود وفهم الفن يأتي من خلال الانفتاح على الوجود والإصغاء إلى السؤال الذي يلقيه علينا العمل الفني [(4)].

---

(1) غادامير ، طرق هيدجر ،، مصدر سابق ص 224.
(2) غادامير ، ص230.
(3) غادامير ، ص119.
(4) عادل مصطفى، مدخل الى الهيرمينوطيقا ، مرجع سابق ، ص202.

يدعونا الفن إلى التـأويل بحكم الخبـرة التي تفيد أن حـقيقة ما يمكن قولها ، أو فهمها وتفسيرها ، فإذا كان الفن هو الأصـل والماهية بلـغة هيدجر فإننا ننجذب إلى العمل الفني من خلال الأثـر الذي ينتج عنه ، وهكذا تصـاغ الهيرمينوطيقا إنها فن للفهم ليس فهم المؤلف على شاكلة الفنان أي الاغراق في فهم

الذات كذات فحسب وليس فهم النص كاستقلال موضوعي خلال النص الذي يمكننا من رؤية ذواتنا كذلك ، إنها قصدية **ان** هذه الحلقة التي تأخذ منحى الدائرة من شانها إن تقصي سوء الفهم بفهم الفهم ، إذ لا يتم التركيز على لحظة تذهن وتكهن الذات أو المؤلف ويتم تفسير النص انطلاقا من هذا التسليم لا تمكن إهمال الحلقة الدورية للفهم بحسب غادامير ، بفرض تحقيق ما يسميه (الانسجام) بين الكل والجزء. **إن الفهم هو موضوع التأويل .**

قد يشير لفظ " الفهم " إلى بعض الشروط المنهجية في القيض على المعنى ، فيطرح الفهم كدلالة منهجية مقابل الصرامة المنهجية الموجودة في علوم الطبيعة ، لكن غادامير يتجاوز هذا التقابل عندما يرف الهيرمينوطيقا على أنها قبل كل شيء **ممارسة فكرية تقوم على الآلية والتقنية فيتخذ الفن دلالات التراث والتفسير والتاويل** .[1]

إن تأويل غادامير لمفهوم الهيرمينوطيقا يضمن إثارة اللبس الذي يلحق بالمفهوم تاريخيا ، وكنا قد اشرنا إلى هذا في الفصل النظري إذ يصر اغلب الدارسين على ربط الهيرمينوطيقا بـ **هرمس** رسول الآلهة إلى البشر ، وما يعاب مثلا على النظرية الرومانسية أو من بعض فيما بعد إلحاق الهيرمينوطيقا بهرمس للدلالة على نظرية أو علم منهجي للتأويل ، يعطينا غادامير في شرح أصل مفهوم " **الهيرمينوطيقا** " الدلالة التاريخية لـ "هرمس" الذي يبلغ حرفيا الكلام ويقوم بتبليغه ، لكن هذا يعبر عن سلطة لـ " هرمس" على حساب البشر ، في حين يفيدنا نشاط النقل و الإيضاح والترجمة في القول أن مهمة المؤول هي نفسها النقل والإيضاح فالترجمة ، وهنا يشترط غادامير مسؤولية الفهم وبين خبرة المفسر باللغة وضرورة انتقال فن التأويل من فضاء إلى فضاء أخر ، يضعنا غادامير أمام دلالة هيرمينيا التي تعني التعبير عن الأفكار التي استخدمها أفلاطون ، ويشير غادامير هنا ما سبق إن لمحنا أليه من تعريفنا للهيرمينوطيقا .يقول "لا توجد دون شك أي صيغة لفهم التقارب بين فن التأويل والفن التكهني : فن بتبليغ الإرادة الإلهية يعني فن إدراك هذه الإرادة بتكهن المستقبل ، أما ارسطو في مؤلف ***peri-hermeneias*** ، يركز على المعنى المنطقي للعبارة ويتم تطور المعنى المعرفي لـ " ليدل لاحقا على التفسير العلمي .

(1) غادامير أسس فن التأويل ، مصدر سابق ، ص 61

لكن غادامير ينتصر للأصل المقدس القديم الذي يربط الهيرمينوطيقا بالفن والآلية التي تقوم على المهارة والممارسة أكثر منه على العلم والنظرية .[1] ربطت بعض النظريات في دراسة تاريخ الهيرمينوطيقا كلمة ***peri hermeniass*** بـ "من التأويل " في حين الكلمة التي تعني " من التعبير " ، يشير هذا الخلط إلى محاولة إيجاد تبرير تاريخي ينقل دلالة المفهوم من فن التكهني (مع هرمس) أما فن التأويل (مع النظرية لاحقا). لكن ما يبدو في الأطروحة الغاداميرية هو الإلحاح والتركيز على مقولة الفن باعتماد وتوظيف آليات وأدوات قصد الوصول إلى كفاءة نمزذجية او معيارية .[2]

إن الغموض الذي يكتنف النصوص المبهمة هو ما يجعل منها موضوعا للتأويل ، يقترن الاختلاف والتمايز الجمالي الذي يحققه عالم الفن بإمكانات التأويل التي يفتحها فهم نص ما . فأطروحة غادامير عن التأويل تعلمنا التخلي عن الدوغمائية في عملية التعارض بين التراث الحي وعملية امتلاكه الواعية ، **إن الفهم حدث** .[3]

وصف البعض مشروع غـادامير بأنه مـحاولة لبيان صر
الإنسانية ، وينبغي التعـامل الممكن مثلا أن نجـعل النص يت
التسليم بأحكام مسبقة تقر بالفهم الـذاتي . فإذا كـانت الخبرة الجمالية بالفن تضمن بدلالـة الأثـر الفني فان الأحكام المسبقة من شـأنها تقويم أفكارنا كمدخل لفهم النص من خلال لغة المؤلف . فإذا ينبـغي إقصـاؤها بوضـعها تعبيرا عن وجهة نظر ذاتية مثلا لأنها تخضع للنقد[(5)].

يفتح النـص عالم المُمكن الذي يجعل من قدرة الـذات في اكتشاف الأخر فضاء تأويليا ، فـ فهم النص ينبغي أن يركز على أهميته وتجربة العمـل الفني عن معيـشة إنسانية متفرد في الزمان والمكان فحسب ، وإنما عن التـجاذب الحاصل بين التفكير الفلسفي ومجموعة أخرى من القضايا التقنية ومن قـواعد التـأويل ، مادامت الغـاية التي كانت لأجلها الهيرمينوطيقا هي شرح النصوص الأسـاسية أدبية كانت أو قـانونية أو أدبيـة.

إننا لا ننشد الموضوعية على شاكلة الحقيقة في العلوم الطبيعية ، بـل إن عمليـة الفهم تتحقق من خلال العـلاقة الآنية مع التـراث الثقافي ، فيقدم **غـادامير مفهوم التـأويل على نوع ممارسة اللعبة ، من يشارك فيها جديا يتسم بالانتهاء والمشاركة هكذا يتمثل عالم التأويل كمسرحية تلعب فيها الذوات أدوارها في التاريخ .**

---

(1) غادامير فلسفة التأويل ، مصدر سابق ،ص 63
(2) غادامير فلسفة التأويل ، مصدر سابق ،ص63.
(3) غادامير ،فن الخطابة وتأويل النص ، مصدر سبق ذكره ، ص11.
(4) Jaques bouveress ,herménentique et linguistique , édition de L'Eclat , 1991, page 26.
(5) Ibid , page 26.

يتمايز الفـن عن الاستقراء كمنهج صـارم في العلوم الطبيعية ، ليس لأن الـذات تمثل جزءا من فـهم الآخـر ككل ، ولكن لأنه – أي الفن- يقتضي وجود خـبرة جمالية مسبقة بـ (الأثر والحس المشترك – الذوق). فيقدم الفن معرفة ذات طابع نقـدي يقر و يعترف بوجـود جزئي لأحـكام مسبقة لا تتعـارض مع أشـكال الـوعي عند الأخر ، ويسمـح الفن كمـا التـأويل باستعادة الـذات واكتشـافها من خلال انتمائها ومشـاركتها في الحـوار.

على الـقارئ المتلقي ألا ينجرف في محـاولة فهم النص باعتبـاره مـادة منفصلة عن الزمان والمكان ، بل ان يتـفاعل من منطق الـذات والأنا المتكلمة في محاورة ومخاطبة النص بانفتاح يضمن تعـاصر الآفـاق بين مـاضي النص وحـاضر القـراءة ، فتجربة الفن كذلك لعبـة ونص جذاب ، لا ينبغي التعامل معه بانا متعالية أو بأحكام مسبقة خاطئة . إن الفـن يقول دائما : **"يجب أن تغير حياتك وأسلوبك "** [(1)] ، يتضمن فعل تأويل النص التسليم بفكرة الرحابة والاستقبال الذي يلحق الذات في تعاملها مع النص ، ان الفن يحمل دلالة المهارة التقنية التي تضمن معاني الخلق والتجديد والإبداع .

لا يدَّعي غـادامير انه يسعى في مشروعه التـأويلي لبناء نظرية تقوم على منهج للتـأويل الصـحيح ، بل انه أرسـى محاولة وصـف و تأطير الطرق والآليات و الخطوط التي تصل بها الـذات إلى فهم النص **" هذا هو نموذج العمل الفـنـي ، الذي لا يشبه الصرامة انه نموذج للعلوم الفـريدة من نـوعها أي العلوم الإنسانية الـتي تتجسد فيها الحـقيقة في أكثر من حـدث لاكـتشاف الـواقع "**[(2)].

إذا كان فهم النص يستلزم قبلية فهم مسبق فلأن تطور ا
وتطبيقٍ يُمارس في فضاء النص ، يحمل الفن دلالات وج
في العالم ، وعلى هذا النحو يتضح تأويل النص باعتباره تجربة لفهم وتفسير حدث تلك اللغة التي أنتجها الآخر في الماضي أو في حاضر عمل فني ما ... إن اللغة بحكم مكانتها الوجودية ، تستدعي منا إعمال وتطبيق الخبرة (الوعي التاريخي ، الوعي الجمالي) فهي محاولة فهم المعنى الذي يتضمنه النص ، ولو ان قراءة أعمال ومحاضرات غادامير تكشف عن حضور قليل جدا لمصطلح النص ، بالمقابل فهناك حضور مكثف لدلالات اللغة ، لكن هذا الحضور القليل لمفهوم النص يجد له ما يبرره في رؤية غادامير للغة في طابعها الكوني ، بعيدا عن دلالتها التطبيقية كما نجده مثلا في اللسانيات المعاصرة .

---

(1) Jean Grondin .Herméneutique, page 53.
(2) ibid , page 53.

التركيز على الدلالة الكونية والانطولوجية من شأنه أن يذيب المسافة التي تفصل الذات عن الموضوع وهكذا يعلمنا الفن بوضعه مقدمة لكل تأويل أو تطبيق ، فالوعي يتصف هنا بسِمة فهم وتحديد الغياب الذي يلحق النص التاريخي مثلا ويلعب السؤال الحواري دورا لكشف عن نمط الوجود الذي يكتنف النص . يُشركنا سؤال الحقيقة في الفن بالواقع الذي يجعل منا كائنات حاضرة في العالم والأثر الفني يحملنا للقبض على مفاتيح الفهم والتأويل .

الموضوع هنا لا يتعلق بأسبقية الفن عن التأويل أو عكس ذلك، ولا بعزل الذات عن الموضوع وإنما بأخلاقية وجمالية العلاقة الانطولوجية بين هذا وذاك ، لأن هذه العلاقة إنما تتحدد في التفاعل الحاصل بين الفن التأويلي أو بين الذاتي والموضوعي ، لأن الفن كما النصوص هي دعوة ومشاركة بتمثل الواقع جماليا وتاريخيا ، وتقدم النصوص على اختلاف أشكالها نفسها ليس باعتبارها ذاتا في العالم وإنما مجالا بغرض المشاركة والانتماء واكتمال الفهم .

قدرة الفن على التأويل تتضح في كون العمل الفني تجربة تستعيد الحقيقة التي تكشف ولا تخفي ما كان أصلا لهذا العمل الفني ، وعلى هذا يكون نشاط الفهم والتأويل تأسيسا للحركة الإنسانية المتنقلة للوجود الإنساني [(1)] ، فالفن والأعمال الأدبية هي التي من شأنها أن تحفظ جدية المعرفة والكشف ولكن ليس على شاكلة العلم الطبيعي لان فن التأويل يمثل نقد العقلية المنهجية الوضعانية [(2)] ، يعطينا الفيلسوف الإيطالي جياني فاتيمو في كتاب (مغامرات الاختلاف) تطابقا وتماثلا للحكم الذي يعتمده غادامير بإحياء سؤال الوعي التاريخي على انه نفس السؤال النينشوي الذي كان قد طرحه نيتشه و يطلق عليه (المرض التاريخي) [(3)] .

يعيد مشروع غادامير سؤال النيتشوي الذي يقوم على تأكيد البعد الانطولوجي لتأويل الحقيقة ويكرس هذا المشروع قيام فن التأويل باعتباره إحالة لسؤال المرض الذي أصاب الوعي التاريخي الغربي .و لا يقوم البعد الانطولوجي للتأويل إلا عند التسليم باعتباره شكلا من إرادة القوة ويمثل العقل التأويلي إرادة لموضوعة ونقد هذا الإرادة عند غادامير كما جسدها كتاب " حقيقة ومنهج " [(4)]

(1) غادامير ،، فلسفة التأويل ، مصدر سابق ،ص 78.
(2) غادامير ، ص 88 .
* جياني فاتيمو Gianni Vattimo: فيلسوف ايطالي معاصر ، ولد في مدينة تورينو عام 1936 ، هو استاذ زائر في عديد الجامعات العالمية ، تمرس في قضايا الفلسفة العدمية والتأويل .
(3) Gianni Vattimo . les aventures de la différence , p 25 .
(4) Gianni Vattimo . p 28.

تخلص الهيرمينوطيقا الانطولوجيا الغادامیرية إلى رفض قاطع للمنهج الصارم المطبق في العلوم الطبيعية والى تعميم نموذج التأويلية على المعارف الإنسانية برمتها والتأكيد على الماهية الوجودية للغة . يقوم الفن بضمان درجة عالية من الخصوبة التي ينبغي أن ترتقي إليها الأعمال الأدبية و النصوص بحيث تصبح موضوعا للتأويل ، إلا أن هذا التأويل يتخذ دلالة التطبيق التي تكشف عن الشروط التي يتواجد فيها الفهم وتطبق على مستوى فهمنا المسبق عندما نجتهد في فهم ما يقوله النص[1].

يحمل التأويل منها على علاقة بالفن من حيث تلك المشاركة والإضافة الإبداعية التي توظفها الذات (المؤول) في محاولة فهم موضوع التأويل . تذوب سلطة الذات عندما يصبح النص مثلا نموذجا لإنكشاف الذات .

إن فن التأويل هو تجربة إنسانية استنادا إلى اعتباره نظرية فلسفية تندمج فيها المعارف الشخصية للفرد[2] .

تُلتمس كلية الفن في ما يحققه من دلالات الأثر الفني ، كما تتوحد عناصر الفهم والتأويل والتطبيق في تأويلية غادامير ، فالهيرمينوطيقا تحقق و تعرض فعالية التأويل تاريخيا ، بحيث لا تهتم الهيرمينوطيقا بمسألة الفهم في حد ذاته ، وإنما بالطريق الأمثل للوصول إلى الفهم ، كأن نهتم بمسألة الحوار بين الماضي والحاضر وان نقصي سلطة وهيمنة كل سلطة في حد ذاتها * فيمكننا فن التأويل من تجاوز سلطة ونرجسية الذات من خلال رؤية النص في راهنيته ومعاصرته لمشاكلنا الحاضرة.

لقد اثبتت النزعة النسبية انه لا توجد حقائق مطلقة ، وإنما هناك قوانين مشابهة و مماثلة . و يجدر بالعلوم الإنسانية كموضوع لفن التأويل إن تهتم بإسقاط إمكانية وجود حقيقة مطلقة ، فالفهم هو اعتراف مسبق بوجود سوء فهم ، يتوخى نشاط التأويل والتطبيق حضوره لوضع تفسير لطرائق الفهم النقدي (اندماج الآفاق مثلا) ، لا يجب ان نركز على نص ما انه جامد (حقيقة جامدة) من هنا تطرح فعالية التاريخ والخبرة ان الوعي التاريخي كشرط للتأويلية.

لا يعترف فن التأويل بفكرة النموذج أو المنهج في معاني الصرامة والدقة ، وإنما في لعبة التطبيق والفهم والحوار ، انه تأويل كيفي يكتسي طابع الجمالية والتاريخ واللغة باعتبارهم عوالم تتناسب مع وجود الذات وتحقق اكتشافها لذاتها وغيرها .

(1) غادامير ، فلسفة التأويل ، مصدر سابق ،ص 86 .

* لا يجب ان نركز على نص ما في كونه مادة جامدة ، من هـ
التاريخي كشرط للتـأويلية .

(2) غادامير ، فلسفة التأويل، ص 92 .

إننا نعود دائما للاستماع بالأعمال الفنية الكلاسيكية التي تنتمي إلـى الماضي لكننا نرجو متعة الأثـر الذي تجلبه لنا هذه الأعمال ، هـذا هو الحال مع النـصوص في قدرتها التـاريخية على استجابة فهم الـذات أو القـارئ لـها ، فنحن لا نشتغل بـذات او مؤلف النص كـإستبعاد للنرجسية ، وإنما نرى النص في مستقبليته مـادام يخلق وينتج حـوارا لم يكتمل أبدا .

ان مهمة القـارئ الضمني هي التركيز على وصف التفـاعل بين النص والقـارئ . أي التفـاعل في إنتـاج المعنى أثنـاء عمليه القـراءة [1] ، في هذا المجـال يتجسد النص كمعطى لحقيقة ما ، ويتكفل القـارئ بالكشف عنها كحدث يدخل في اهتماماته . فيجب أن نركز على تـأويل النص مـادام سيخبرنا بشيء أو بحقيقة ما . ويصبح النـص مسموعا على نحو دائـم يتغلب على الصورة التي يتـخيلها المؤول عنه ، وينبـغي أن يكون الوعي متجها لآخـرية النص [2] .

يـذهب تودورف إلى الإقرار بان كل تحليل لإبداع أو عمل فني يجب إن يتم بحضور نظـرية للآخرية **Alterity** وهو ما يعني إن الإنـتاج هو الفهم أيضا ، ويعطـينا ميكائيل باختين مـثالا عن أهمية الحوار بين الـذات والأخر وتتخذ المعـرفة شكل حـوار وتسـاوي "الأنا " مع " الانت " دون تجاهل الاختلاف بينهما ، ففعل الإبـداع هو أيـضا نشاط التقمص أو التماهي [3] . والفهم يوصف على هذا الأسـاس ، على انه فهم للنص كما فهمه المؤلف دون البقـاء في حدود فـهمه الخاصة (ضرورة النقد) ، وبـاعتماد القـارئ على عملية العـثور على الـذات خـارج نفسها زمنيا وثقافيا [4] .

إننا نـرى الفن من خـلال ما ينتجه عمل أو عرض فني ما ، أي عنـدما يتحـقق الأثـر بصفة تلقائية ، وعلى فن التـأويل أن يهتم بهذا الأثــر ومقـاصده على أن درجـة وضوح النص بالمقابل هي مرهـونة بمدى القراءة الـداخلية ، ما يستـدعي استحضار جملة من المعارف والأدوات النقـدية كالبـلاغة والشعـريات وعلم الجمال واللسانيات التي لم يكن حضورها في الخطاب الموضوعاتي بالدرجة التي نلفـيها في العلوم الإنسـانية الأخرى.

إرادة التـأويل هي محـاولة اكتشاف الـذات في ثقـافة الآخر كسند قوي للفهم وهنا تتحدد لانـهائية التـأويل والفهم في الوجود وهذا من شانه ان يحول علاقتـنا بالمعنى في حد ذاته .

(1) عز الدين حسن البنا ، قراءة الآخر قراءة الأنا ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاعرة، 2008، ص34 .

(2) غادامير .حقيقة و منهج، مصدر سابق ،ص 372

(3) تودوروف تزفيتان ، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة صالح فخري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2، ص 199.

(4) احمد يوسف ، القراءة النسقية ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 341 .

فالمعنى ليس جوهرا أزليا متعاليا على الأحداث والمعاشات قراءتنا للعالم بقدر ما هو شبكة تأويلاتنا للنصوص والخطاب **لا** يمكننا فصل أي نص او خطاب أو عمل فني عن طابع الزمانية من جهة و التاريخية من جهة اخرى ، فالكينونة هي سمة الحدث و الخلق والابداع و لا يتعلق الأمر لدى غادامير بالنص فيما هو مكتوب . وإنما الأمر يشمل كل مناحي التجربة الإنسانية الذاتية ، ان المؤول يدخل عالم النص بمفاتيح الفهم المسبق ويفتح أبواب النص بآفاق متلاحمة . ولا يجد غادامير هنا حرجا عندما يربط بين دلالة الهيرمينوطيقا بفعالية التاريخ وهو ما يؤدي الدور المركزي في مجمل الفلسفة التي تقوم علة اللغة والفهم والتأويل [(2)].

العمل الفني جزء لا يتجزأ من وجودية الذات في العالم ، يشكل مجاله فضاء لاندماج النتائج وحسن البناء، وينبغي أن يفسر العمل الفني بمقولات التناغم والتفاعل وليس بصرامة المنهج كما هو الحال مع ما وصلت إليه اللسانيات في مسائل التفسير والشرح ، أين يتم العمل على رصد العلاقة بين السلبي والايجابي في التفسير اللساني ، وهو ما تنطلق منه الهيرمينوطيقا كأحد الاهتمامات الكبيرة لها [(3)] .

يعطينا غادامير مثلا عن دور فن الخطابة والبلاغة في قدرته على ان يجذب المرء على الإنصات ، بحيث تسهل عملية الفهم وهذا هو جوهر فن التأويل [(4)]. نجد هنا غادامير لا يميز بين الفهم والتأويل والتفسير ، فهي كلمة تعبر عن نشاط التطبيق للوصول إلى فهم كشترك للنص ، ينبغي ان ننظر الى النص على انه " الانت " الذي نقابله ، فهو يتضمن دائما محتوى معينا من المعنى بطرف النظر عن كاتبه ، وهذا جوهر الحوار الذي يشكل بنية الخبرة التأويلية بان لا نغفل ان الحوار هو الحوار " قارئ- نص" وليس حوار "قارئ- كاتب" [(5)].

يُتيح الفن للتأويل إمكانية الابتعاد عن صرامة المنهج ومن فضائل فن التأويل هي إقصاء التعصب والانحياز الذي يمكن أن يكونا عائقين أمام الفهم ، ينبغي علينا أن نفهم أن مسألة الفهم ليست مسالة تتعلق بالسيطرة والدقة ولكنه واقعة و حدث ، تظهر وتبين على حدث الانتماء المشترك للأثر الفني كما هو الحال مع تجربة الفن .

---

(1) علي حرب . هكذا اقرأ ما بعد التفكيك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 2010 ، ص 262.

(2) غادامير،بداية الفلسفة ، مصدر سابق ، ص 24.

(3) Gadamer .Philosophical herméneutics , p 2.

(4) Gadamer . p 24

(5) نقلا عن مصطفى عادل .فهم الفهم ، مرجع سابق ،ص 235.

يصير تأويل النص بمثابة انسيابية و طلاقيه المعنى ، أن ندع الفهم متحررا من أي سلطة ، لكن غادامير يشترط هنا أن تتم عملية التأويل او الفهم داخل لعبة دائرة الهيرمينوطيقية بغية أن يتلخص دورها في وصف تفاعل حركة التراث وحركة المؤول، مادام توقع المعنى الذي يحكم فهمنا للنص فعلا ينبثق مما يربطنا بالتراث [(1)].

ان اي حكم قد نـقدمه بشـأن الأعـمـال الفنية ينبع من التـأثير المقـابل لا نتوقف عن استحضاره في أي لـحظة بأحكام مسبقة العلمي، من هنا يستمد التـأويل لانـهـائية مادامت المسـافة بين المؤول والنص حقيقة والمسـافة الزمنية تعني وضـوح شيء أخر دون الابتعاد عن الاهتـمام بموضوع التـأويل ، فهي تـدع المعنـى الحـقيقي للموضوع ينبثق كليا. اكتشاف المعنى لاينته مطلقا ، انـه عـملية لا متـناهية [2] .

(1) غادامير ، حقيقة ومنهج ، مصدر سابق ،ص 402 .
(2) غادامير ،ص 408.

فن التأويل من المنهج إلى الحقيقة :

فــي فصل هـام مـوسوم بــ [**الفـلسفـة**] مــن كتـاب **الفلسفة ومرآة الطبيعة** ، يقـدم **ريتشارد رورتي***

عنـوانا بالغا في الأهمية يسميه **" من الإبستمولوجيا إلى الهيرمينيوطيقا"** ، يرفض فيه أن تكـون الهيرمينوطيقا بديلا للإبستمولوجيا ومنهـج النسقية ، على أن تكـون الهيرمينوطيقا فضــاءا ثقافيا للمقايسة من داخـل الأرضية المشتركة الموجـودة بين الأفراد ، فما يحيلـنا على الإقـرار بموت الإبستمولوجيا هو أن البعض في نظرية المعرفـة تَخيل وجـود منهـج خــارج الطبـيعة الإنسانية [1] (أي الماديات في العالم الخارجي) ، توفـر الـهيرمينوطيقا أشكـال الأمـل الثقافي بإيجاد نقـاط للإتفـاق الذي يكـون مثمـرا في المحــادثة بين المتكلمين ، إن فكـرة التـــأويل تفيد أن الفهـم يشبــه المعـرفة

بشخص أكثـر منه اتبـاع بـرهان بمـراعاة مسائـل الـرأي حصـره [2] .

نسعى من وراء الفصل الـــرورتي الحــاد بين الإبستمولوجيا و الهيرمينوطيقا ، إلـى تبيان المجــال أو الفضاء الذي تتحرك فيـه هيرمينوطيقا غـادامير باعتبارها هيرمينوطيقا نمط الـوجود في العــالم ، كما جسدها مُنَظِّرِها بتعابير: [**هيرمينوطيقا الفهم**] ، ولـو أن لحظــة انتقال التـأويلية في تاريخـها ، الكلي من الإبستمولوجيا إلى الهيرمينوطيقا تأسست مـع هيـدغر ، إلا أن خـصوصية غـادامير تكمن من تلك الإجابات التــي يقدمهــا مُـؤلِف " **حقيقة ومنهج** " عن الأسئلة المحـرجة التي طرحتـها محــاولات إطباق الصرامـة والعلمية على العـلوم الإنسانية ، أو ما يُطلَق عليها علوم الــروح .

في كتاب " **حقيقة ومنهج** " ، يخصص غـادامير فصلا كاملا لإستدعـاء الحقيقة في تجـربة الفن من خلال نقـد الـوعي الجمالي ، وربطــه بالـوعي التــاريخي إلى حد يبدو أن غـادامير يوحـد فيه بين التجـربة الفنية والتجـربة التــاريخية.

ينبغي أن ننظر إلى التجــربة الجمالية في أي إبداع أو خلق انسـاني ، أن تكون المقابل لمـوقف اتخذه الوجدان بعـد تفكير، أي في وضـع لا يكون نظريا ولا عمليا بل تأملي [3].

---

* ريتشارد رورتي Richard Rorty: فيلسوف امريكي معاصر ، ولد عام 1931، خرج عن تقاليد الفلاسفة الأمريكين عندما انفتح على الفلسفة الأوربية ، اهتم بنقده للابستمولوجيا التقليدية ،أما في مسائل التأويل فيعتبره البعض تلميذا وفيا لآراء غادامير و هيدجر، توفي عام 2007 .

(1) ريتشارد رورتي . الفلسفة ومرآة الطبيعة، ترجمة حيدر حاج اسماعيل ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ـ 2009 ، ص421.

(2) ريتشارد رورتي ، الفلسفة ومرآة الطبيعة ،ص 424.

(3) حباني فاتيمو . نهاية الحداثة ، مرجع سابق ،.ص 137.

تتمتع الـحقيقة الفنية والتـاريخية بسمة البقـائية والإستمـرار ، لتُعبـر عن أنمـاط للفهـم في حـدوثها ، سعى غادامير لإظهـار تجـربة الفن بوصفها تجـربة حـقيقـة ضـد العقلية الحديثة في عمليتها المغالية التي فـقدت الـحقيقة في مجـال علــوم الطبيـعة الرياضية [1].

إن القراءة النقـدية لنصوص غادامير لا تجعلنا نلفـي في أي منها حضـور لفظ " **منهج** " في علاقتـه مع الفن أو التــاريخ أو اللغة ، لا نجـد مثلا منهـج الفن ، أو منهــج التاريخ أو منهج اللغة ، ولعل غــادامير إنما يسعى لإذابــة سلطـة ودلالـة " **المنهج** " التي سيطرت على الفلسفات الكـلاسيكية التي انطلقت من حـقيقة ثم حــاولت إسقاط منـاهج من خارج حقائق موضوعاتها ، أي أن الفهـم لا يجب أن ينطلق مـن الإعتراف بحـقيقة متعالية تتجاوز حـدود الـزمان والمكان لكن هـذا الإنتقال من المنـهج إلـى الحقيقة ، إنما يجعلنا نطـرح بعض الأسئلة

إذا كان غـادامير يرفض منهـج علـوم الطبيعة ومحاولات إسقاطه على العلوم الإنسانية ، لماذا يعتبر المنهج (نموذج تجربة الفن) سابقا عن الحقيقة (حقيقة العلوم الانسانية)؟ أليست حقيـقة المواضيع في العلـوم الإنسانية هي التي يجـب أن تفرض أو تحـدد المنهج الكفيل بفهمها ؟ ما هــي دلالة " المنهج " التي يرفضها غـادامير في العلوم الطبيعية و يقبلها في العلوم الانسانية ؟ وهل يكفي القول بتجربة الفن أو التاريخ أو اللغة ، كشروط لفهم حقـائق العلوم الإنسانية؟

قد يعتقد البعض أن نقرأ غادامير بقلب أفكاره كلية ، فالمتعا
نَبَّه الى أولوية الحقيقة عن المنهج ، وهذا ما لا نخرج
نخوض في الإجابة عن الأسئلة ، حسبُنا أن نذكر ببعض التأويلات اللاحقة التي يثيرها جون غروندان حول كتاب " **حقيقة ومنهج** " : [فنحن نعلم اليوم أن العنوان الأول لمؤلف **حقيقة ومنهج** ، كان من المفترض أن يكون *Verstehen und Geschehen* ، أي الفهم والحدث [(1)]، يكون غادامير بهذا وفيا لأستاذه هيدجر في استعارة دلالة " **الحدث** " لإعطاء الحقيقة بُعدا متفردا ونوعيا ، وهو ما يحيل إلى الفهم ، أي الفهم الذي يلغي أي سلطة لكن يستطيع أن يحقق وجودنا فيه ومعه ، ما يهم في الفهم أو التأويل هو كونه "حدثا" " .

لكن غادامير لا يكتفي بمخلفات هيدجر المفهومية بأن يتجاوزه الذي يرى أن التأويل يأخذ طابع الشفافية عندما يعلن عن طاقات الفهم ، لكن غادامير يربط الفهم

---

(1) جياني فاتيمو ، نهاية الحداثة ، مرجع سابق ، ، ص 139.
(2) جون غروندان ، المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، مرجع سابق ،ص 127.

بفقدان القدرة على التأويل والشرح ، أي ضبابية التأويل [(1)] ، ولعل غادامير بهذا يرمي إلى فكرة لا نهائية وتعددية التأويل للخروج من أي سلطة في مبدأ القبض على المعنى. يدعو غادامير إلى وجوب نقد بل أو تغيير معنى كلمة " **المنهج** " ، إذ لا وجود لأي باحث يتموقع مكان الذات ، هكذا أراد ديكارت لكلمة "المنهج"،أن يتعدد المنهج الذي يمكن أن يوصلنا إلى الحقيقة [(2)] .

يعود لفظ **"منهج "** إلى الجذر اللغوي الإغريقي ***Méthodos*** ، التي تعني " اقتفاء " أو " تتبع" أو " سير " ، و المنهجية تشير إلى مسألة متجذرة ومتأصلة في الخبرة الإنسانية العملية ، إن البحث في الطريقة أو المنهجية التي تجنب التضليل والإنزياح عن الطريق الصحيح ، لقيت عناية واهتمام الدراسات الفلسفية ، منذ أرسطو ، مرورا بمدارس الطب في الإسكندرية ، وعصر النهضة (مع غاليلي) أين أصبحت الميكانيكية نموذجا تقتضيه العلوم التجريبية.

لكن ديكارت طور مجال الهندسة في أسلوب تطبيقها ، وتظهر جدية الطريقة الديكارتية في جملة المبادئ التي يمكن تطبيقها على عدد كبير من الحالات المماثلة في الشكل.

ما يهمنا أن ديكارت يقترح كلمة " **منهج** " ليفترض وجود مرونة في معالجة مشاكل معرفية ، على هذا النحو لا يكون ديكارت مسؤولا على كلية هذا المنهج في هيمنته على الإبستمولوجيا الحديثة ، لقد تم تضليل دلالة " المنهج " ، عندما رُبط بالموضوعية ، يفضل غادامير الإنطلاق من رؤية دلثاي في التنظير لمناهج علوم الروح [(3)] ، وهذا الإعتراف يكفل لغادامير استبدال لفظ " منهج " بـ كلمة " **نموذج** " .

ليس غريبا أن يعود غادامير إلى الأصول التاريخية لكلمة " **منهج** " ، إن دلالة ***méthodos*** ، في المعنى القديم تشير إلى مجمل النشاط الذي يتم في حقل معين من القضايا والإشكاليات ، يفهم من " **المنهج** " أنه ليس عملية إسقاط طابع موضوعي ، بل هو ما يتعلق بتوقعاتنا في علاقتها بمواضيع الدراسة التي نعالجها، و على أساس هذا التعلق فإن " **المنهج** " **هو مواءمة وتلاؤم**[(4)].

يقتضي زعم غادامير مقابلة وتحديا بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ، تعالج هذه الأخيرة هموم وقضايا الكائن في ذاته ، وليس في شيء خارج عنه ، فالعقل التأويلي مع

(1) جون غروندان. المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، مرجع سابق ،.ص 132
(2) غادامير.بداية الفلسفة. مصدر سابق ،ص 37
(3) Gadamer , l'art de cpmprendre ecrit 1, p 123 .
(4) غادامير ، بداية الفلسفة ، ص 38 .

غادامير يرسخ لنمط الوجود كنموذج لأشكال الفهم و التطبيق والتأويل ، **إن نمط الوجود هو استحالة أن يتأسس الكائن على قاعدة ثابتة ، أو أصل خالص وإنما يتحدد الكائن في دلالات التعدد والإنفصال ، فالكائن قبل كل شيء هو " حدث " أو " واقعة "، وكل حدث يكتنفه التبدل والتحول وتبدو ماهيته في التباسه وتكوثره أو في تعدده وانشطاره[1].**

يتيح فن التأويل الإنفتاح على الخيال والذوق والمجاز والشعرية ، بحيث لا تعترف الهيرمينوطيقا بإيجاد قانون موضوعي صارم كما هو الحال في الإبستمولوجيا ، يراهن النموذج الحر على خطورة الإنطلاق من حقيقة تفقد هويتها وماهيتها [2] ، لا مجال لإسقاط نموذج انتقل تاريخيا من الفكر الفلسفي الذي صرح باستبعاد الميتافيزيقا في لحظة تاريخية كانت سببا في تأسيس المنهج الوضعي في العلوم الطبيعية .

لا يخرج غادامير عن الرسم الهيدجيري الذي يلهمه هولدرلين حضورا شعريا مميزا ، كان هيدجر يردد إحدى مقاطع شعره قائلا: " إن الإنسان يمتلك كل القدرات ولكنه يسكن الأرض شعريا " * فمسائل الخلق وإبداع أو إنتاج الأعمال الفنية والآثار أو الأعمال الأدبية هي صفات توسم بها شعرية، سكن الإنسان في الأرض، فاللغة تضطلع بوظيفة وساطة لكلية لتجربة العالم بوصفها تحققا عيانيا للخلق المشترك في مجتمع تاريخي معين [3].

الفن هو براديغم بل هو وظيفة براديغم لأنه يحيلنا إلى معرفة النماذج التي هي كذلك ممثلة في (اللغة ، التمثل ، الذاكرة ، المعنى و الكلية)[4] ، وهنا يستعير غادامير مجددا إرث هيدجر فيما يسمى بـ " **هيرمنوطيقا الوقائعية** "، " **أو تأويلية الحدوث** " ، على النحو يقدم الفن كإعادة للتفكير في الطابع الوجودي الذي ينبغي أن يكتسبه المنهج .

(1) محمد شوقي الزين ، تأويلات وتفكيكات ، مرجع سابق ،ص 20 .
* يخصص بول ريكور فصلا كاملا في اهم كتبه حول بولتمان بعنوان الدين والايمان ، وهو نفس العنوان الذي يربطه غروندان بعنوان الفهم والحدث ، يقترح قول هولدرلين أن يسكن الانسان على هذه الأرض من خلال الشعر فهناك توتر قائم بين همه من أجل السماوات و من أجل الإله و بين تجذر وجوده في الأرض و هذا التوتر يمنح قياسا و يغدو مكانا للسكن فالشعر يجذر فعل السكن بين السماء و الأرض و تحت السماء ولكن فوق الأرض و في قدرة الكلمة . و يفيدنا هذا في فهم التقارب بين غادامير و بولتمان في تأكيدهما على مفهوم الفهم الذاتي ـ يمكن العودة

للتفصيل اكثر في هذا الموضوع الى مصدرين هامين الأول
الاخير. و الثاني هو لغادامير ، علم اللاهوت في ماربورغ
سبق ذكرهما) .
(2) Izabel weiss , Gadamer , librairie philosophique J.Vrin , Sorbonne ,2009 , p 41 .
(3) جياني فاتيمو ، نهاية الحداثة ، مرجع سابق ، ، ص 149.
(4) Izabel weiss , gadamer , p 4 2 .

ولتصحيح ما لحق بـ " المنهج " ينبغي العودة إلى المفهوم الظاهراتي وهو"الخبرة "، يسعى غادامير بهذا إلى إثارة أهم سؤال و هو الأهم في نظره ، إنه سؤال المنهج ، لأن المنهج لا يمكن أن يتموقع في الموضوع الأصلي للتأويل [(1)].

يعترف غادامير بأن محاولة أولى في فرادتها وأخيرة في زمانيتها ، كالتي قام بها **هيجل** لتسليط الضوء على الوحدة أو التوحيد بين العلم والفلسفة ، أنها محاولة فاشلة ، فالفلسفات اللاحقة بحثت في نموذج أو منهج مما تقدمه نتائج المعرفة والعلوم الطبيعية ، لا يمكن إنكار تلك الفكرة التي مفادها أن الطبيعة كانت محور اهتمام الفلسفة ، لكن يُنَبهنا غادامير إلى فكرة القرن التاسع عشر حول امكانية الدعوة للبحث في مسلمات أخرى لم يكن مُتَفطنًا لوجودها [(2)].

تتمتع الحقيقة في أطروحة غادامير سمات الوعي الجمالي والتاريخي ، تستند على حقيقة الفن وتأويل الأعمال الفنية أو النصوص التاريخية التراثية . لكن إذا كان الفهم هو الإقرار بوجود فهم مسبق حتى ولو كان مغلوطا ، فهذا يعني أن لا وجود لحقيقة جاهزة ، بل أنها لا تتم إلا من خلال النقد ، أي أن كل تأويل هو نقد لتأويل آخر. يحيلنا التطبيق التأويلي إلى تجسيد وحدة المعنى الذي تضمره الأعمال والنصوص ، يبين الأفق بتوقع الحقيقة على نحو يتولد فيه المعنى بفهم القارئ ، أعاد غادامير نقد مفهوم الوعي باعتباره المدخل لكل منهج في الفهم والتأويل ، فرأى أن مهمة الفيلسوف الباحث في تجديد وإعادة النظر في المنهج ، لأن مهمته الرئيسية أن يكشف عن الطرائق العامة التي يسلكها العقل الإنساني في بحثه عن الحقيقة بتأمله في المناهج التي سار عليها العقل في تحصيله للعلم في مختلف فروع نشاطه [(3)].

يقابل غادامير مفهوم القانون المعياري الذي تنشده العلوم الطبيعية بالهدف الذي يتم بلوغه في فهم أو تأويل نص ما ، أي مفهوم [المعنى] ، ويقر غادامير في تناول مشكلة المنهج أن التأويلية لا تقتضي نوعا من الهيمنة ، أو " التطابق الروحي والمادي " ، لأن العلوم الإنسانية تركز على القدرة للإنفتاح على ما تدعيه الأعمال والنصوص الإبداعية ، يستثمر غادامير أفكار أرسطو الأولى في التنظير للمشكلة الأخلاقية ، على أنها مسألة تتعلق بعلاقة الكلي بالجزئي ويتحدد الفهم في حالة خاصة من تطبيق شيء كلي على حالة جزئية [(4)] .

---

(1) Izabel weiss , gadamer , p 47.
(2) غادامير ، الأسس الفلسفية للقرن العشرين , مصدر سابق ، ص 10.
(3) عبد الرحمن بدوي ، مناهج البحث العلمي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط3 ، 1977 ، ص 13.
(4) غادامير ، حقيقة ومنهج ، مصدر سابق ،ص 423 .

يخالف الأمر هنا ما تقوم عليه الدراسات الطبيعية في اختبار
فمشكلة المنهج تتحدد في الموضوع الذي لا يتشيأ ، مشيد
الخلقية التي تقترب من مجال العلوم الإنسانية . يستدل غادامير على تاريخية التأويلية القانونية في نموذجها الأصلي ، وهي التي من شأنها أن تمدنا بالإجراءات العملية التي تقدمها العلوم الإنسانية ، فهي تصور العلاقة بين سريان واستمرارية الماضي والحاضر، يُشَرِّع رجل القانون المواد التي تتكيف مع ضروريات الحاضر، وهنا تظهر فعالية الوعي بإنجاز أي مهمة ، يتأسس الفهم والتأويل على اكتشاف معنى مشروع ما وإدراكه إذ يتوسط بهذه الصورة القاضي بين الماضي والحاضر [1] .

يدفع مشروع غادامير إلى اعتبار التأويل والتطبيق مهمة من مهام القانوني ، مع الإلحاح على مسألة أسبقية الوعي التاريخي ، إلى درجة أن غادامير يسمي القانوني مؤرخا ما دام الإنتماء هو أحد شروط الفهم والتأويل في العلوم الإنسانية.

إن نموذجية فن التأويل لا يمكنها أن تتجاهل الإرث الإنساني في فهم وتطبيق الأعمال والآثار والنصوص على اختلافها ، كما يشترط الجمع بين الإتصال بالأحداث والوقائع التي تمثل تاريخ الفكر الفلسفي ، وبين التجربة الآنية التي تعتبر استمرارا للماضي وتعمل على تصحيحه ، مع ضرورة الوعي بالمبادئ التي يستند إليها العمل كله [2].

فالمنهج هو مسألة متأصلة في الوعي الذي يحدد موضوع دراسته من منطق الإنتماء الذي يجعل الذات منشغلة بالحقيقة التي قد يتمثلها الآخر، وعلى هذا النحو إن حقيقة العمل الفني هي أيضا مسألة متجذرة في الخبرة الإنسانية وتحيلنا إلى فهم الأفق التاريخي[3] ، إن مسألة الحقيقة قد نظر إليها على أنها مبدأ ثابت ، أو حقيقة واحدة (بصيغة المفرد)، لكنها في فكرة غادامير حقيقة مختلفة ، فالحاضر يفهم الماضي ، ليس أكثر من الماضي ذاته ، ولكن على نحو مختلف.

تُفهم الحقيقة على أنها فن إيجاد الحلول الممكنة في التخلص من كل سلطة قد تتملكها ، ويصبح سؤال الحقيقة نوعا من الوصف الموسيقي ، إن الحقيقة بهذا المعنى هي ليست صرامة في القوانين أو بحثا في زيف التطابق بين الفكر والواقع ، وإنما هي نتيجة لقاء أو حدث الوعي بالأشياء ، إن الوعي يلتقي بالأشياء كما يلتقي بالأشخاص [4].

---

(1) غادامير ، حقيقة ومنهج ، مصدر سابق ، ص 433.

(2) كولنجوود ، مقال عن المنهج الفلسفي ، ترجمة فاطمة اسماعيل ، المجلس الأعلى للثقافة ، 2001، ص 59.

(3) Gadamer , aesthetics and hermeneutics , opcit in philosophical hemeneutics, p 95

(4) محمد شوقي الزين ، الازاحة والاحتمال ، مرجع سابق ،ص 75.

لا يتحدد المشكل التأويلي عند غادامير في المنهج بقدر ما يركز على اختلاف موضوعات المعرفة وبالضبط في مجال العلوم الإنسانية ، إن ما يميز مواضيع العلوم الإنسانية هو اختلاف وخصوصية أنواع التجربة والخبرة فيما يتعلق مثلا بالتاريخ أو الفن ، وهو ما يتعارض تماما بنوع الخبرة التي تركز عليه المعارف التجريبية التي ابتغاها العلم الحديث. ليس غريبا عند غادامير أن الحقيقة

ترتبط بمفهوم اللعب أو فهـم عمل فني ما، أي أن نتركه يت
اللعب لا يشير إلى أي بـعد ذاتـي من شأنه أن يسلب الح
نصوصه إلى نشدان الموضوعية ، وكـأن الأمر لا يتعلق بمفهوم الموضوعية ، كما تم تداولهـا بما هي إقصاء تام لفاعلية الـذات في انتاج الفهـم أو التفسير، ولكي نصـل إلى الفهـم من خلال دلالـة اللعب ، فإن تحول اللعبة سيجد تطـورا في الحقيقة التي تتجاوزه ، لأن الحـقيقة لا تتضمن الإقصاء بل تهتم بالمشـاركة والإلتقاء[2] ، لأن كل عمل فني ما يحملنا لإدراك نمط متفرد.

هدف فـن التأويل هو الإبقـاء على سمة النمـوذجية من داخل العلوم الإنسانية ، أي ليس في مجـال خارجي مطلق ، كما يصفه العـالم الحديث ، لا يجب أن ننسى أن البحـث عن الحـقيقة كما يعلمنا ريكور هو الـتركيز على حـالة ووضـع الإنسان الشخصي كفرد ، وتــوقه إلى تمـثل الـوجود وقوله (..) وهذا يعنـي أن بحثـي عن الحـقيقة مشـدود بين تناهي قـدرتي على التـساؤل من جهة وانفتـاح الـوجود فـي وأمــامي من جهة أخرى*.

هناك لحظـة تضليل تاريخية تم فيها تجـاهل الإخـتلاف الحاصل بين العلــوم ومحاولة ربطها ورسـم وحـدتها من خـلال منهج واحد. يذهب غـادامير إلى حـد المغالاة عندما يعتبر نمـوذج فن التـأويل في مسـائل الفهـم والتطبيق فوق أي " منهج " لأن السمة التي يتغذى منها التأويل في رسـم دلالات الحـقيقة هي النقد ، بلغـة الكـائن الإنـهزامي يعترف غـادامير أن بحثـه كله بـدأ من استيـاءه حول مفـهوم المنــهج الحديث [3]، إذ لا ينبغي أن يفـهم المنهـج كتوكيد وإنما كـاتفاق . إن محـاولة تـأويل وفهم نص ما هي أن نشـارك النص ، والـذي عليه أن يتخلص من غرابة ويتم تمثله ، فينبغي أن هـذا الفهـم سيقول عنه شيئا ما ، فالأمـر يتعلق بما يحدد الفهـم بوصـفه حـدثا [4].

---

(1) Gean grondin , hermeneutique , p 52 .
(2) Gean grondin , p 53
* انظر بول ريكور ، الفلسفة و وحدة الوجود ، في الحقيقة ، ضمن نصوص فلسفية ، اعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2005 ، ص 17.
(3) غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ،ص600.

كـان لزاما على الفلسفات الكلاسيكية أن تـدرك بيقين أن مسألة الفهـم أو التـأويل هي نشاط منهجي تحـقق الـذات به فعـاليتها بحل العـديد من المـشاكل المطروحة ، **إلا أن الجـدل الذي يحكم براديغمين على الرغم من المفاضلة بينهما ، لكن يجب الثقـة بأن البراديغم الجديد له أمل في أن يتمكن من حـل عدد من المشــاكل الهامة لمجــرد إدراكه وعلمه أن البراديغم الســابق عــاجز عن تقديم الحلول لبعضها[1].**

إن عـنوان مؤلف غـادامير " **حقيقة ومنهج** " يبعث على تحـريك بعض الأسئلـة التي يمكن اثارها كالتالي:

إذا كان غـادامير يعترض على الفلسفات الكلاسيكية والنزعة الوضعانية في قولها بأسبقية الحقيقة على المنهج ، لماذا يســوغ عنوان الكتاب بهذه الأسبقية ؟ هل يــرمي غـادامير إلى وحدة بين الحقيقة والمنهج ؟ بمعنى آخر إذا كان غـادامير يدعو إلى التحرر من المنهج ، هل حل مشكـل الصرامة في العلوم

الطبيعية يمكـن استبداله بصرامة اللغة أو كلـية الفن والتاري
.

تَـوقُ الإنسان الأول كما جسدته فلسفة ونصـوص أفـلاطون وأرسطـو إلى الحقيقة ، هو تأصيل لبداية الفلسفة ككل ، لقد انشغـل هذين الإسمين بأسلافهما ، نحن نرى نصوصهما من الزاوية التي تمكـننا من إدراك الأرضيـة التي انطلق منها ، فقد انطـلق من ماضي مشترك بينهما كان توقهما إلى الحـقيقة فقط ، لكن تأويـلاتنا وفهمنا لكليـهما ينطلق من وعي تاريخي ، فهما المدخل لفهم الفلسفة قبل سقراط وبداية التفكير الغربي.

يقودنا هذا التسلـيم إلى اليـقين بأن الحـقيقة أولا وأخيرا ، وأن المـناهج التي نـرى بها أوجه هذه الحقيقة هي مـا نعتقد أنه قانـون أو مبدأ ، لكنه ليس كذلك بل هو استمرار لتلك الحقـيقة في نماذجها من الماضي والحاضر، و هنا يضعـنا سعيد توفيق أمـام محاولة غادامير للتحرر من المـنهج ، إن البعض يرى أنه من الـلائق أن نقرأ عنـوان الكتاب بأنه **" الحقيقة لا المنهج "**[2] .

لا ينكر غـادامير الطابع العملي والإجـرائي الذي يكتنف العمل الفني ، فتجربة الفن تقتضي جانبا عمـليا يدمج الـذات في دائـرة الوجود بهذا يعيد الفيلسوف طـرح سؤال الحـقيقة في العلوم الإنسانية ويخصص الجزء الأهم لتجربة الفـن وخصوصية في إدعـاء الحقيقة .

---

(1) توماس كوهن ، بنية الانقلابات العلمية ، ترجمة سالم يفوت ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ص 197.
(2) انظر : سعيد توفيق في مقدمة ترجمة كتاب تجلي الجميل (مصدر سبق ذكره) .

وإذا كان غـادامير يـؤرخ للفن بأن لحظات القرن التاسع عشـــر بأن تحولت مشكـلات علم الجمال إلى الفن ، فقد يعتبر هذا إرهاصـا لما سيـأتي لاحقا ، وهذا التحول في وجهة النظر للفـن يفترض من زاوية أنطـولوجية أن جـزءا هـاما من الوجود نظر إليه أنه محكوم بقوانين آلية .

لا يمكن لغـادامير أن يخـرج عن التقليد الفلسفي الألمـاني خصوصـا في البعـد الأنطولوجي للتـأويل ، يستعير عـبارات هيدغـر وهـوسرل وغيرهم ، ولعل عـودة إلى تاريخ هذه العـلاقة تضعنا أمام مفهـوم هوسرل الموسوم بـ " أزمة " كـان الغرض منـها نقد الإتجاه الوضعاني ، ثم تُحمَل مشكلة الفهـم والحقيقة عند هيـدغر ، عندما يتم التأكيد على الكينونة باعتبارها مسألة تتجاوز كليا فكـرة المنهج ، __**إن هذه الـثورة التي تسمى ثورة أنطولوجيا الفهـم لا تدع مجالا للشك بأن مـسألة الحقيقة ، لم تعد مـسألة منهـج ولكنها مسألة تجليات الكائن ، هذا بالنسبة إلى كائن يـقوم وجـوده على فهم الـكائن**__[1].

هكذا تكـون محاولات إسقاط المنـهج العلمي من العلوم الطـبيعية على مجال العلوم الإنسانية قد سلبت خصـوصية الكـائن في عـلاقته بالـوجود.

يقوم فـن التـأويل كنموذج في العـلوم الإنسانية بوصـفه الحـقيقة التي تـوسع أشكال الفهـم . تمثل الحـقيقة تقييما شاملا ونقديا لأنساق ونظريات التـأويل كما جسـدها التاريخ، فالتـأويل يستمد مشروعيته العملية في اكـتشاف الحقيقة ، وهي إذ تفضح عن الطريقة التي يعبر بها كل منـهج عن شكل الـنظرية ، فإنها تـبرز كـل منهج في حدود دائـرته الخـاصة [2] ، إن فن التـأويل يكـرس دلالـة الحـدث التي تـتجاوز المنهـج الوصفي ، فينبغي الإقرار سلفا بمحدودية حياة الإنسان.

حاول غادامير التركيز على أهمية البعد الذاتي في الع
اللعب في أبعاده الجدية التي تنم عن حقيقة الوجود .
باعتبارهما شاعرين يمنح شعر كليهما حقيقة الكشف والذي يتجلى في قوة تأويل العلاقة بين الشاعر والعالم مثلا ، فاللغة والفهم قد أثبتا أنهما نموذج شامل من نماذج الوجود والمعرفة ، تنشأ دائما دعوى جديدة للحقيقة من أن تؤسس ذاتها ضد التقليد السائد الذي يواصل التعبير عن ذاته من خلال الإبتكار الشعري أو في لغة الفن[3].على هذا النحو علمنا أفلاطون أن الجميل هو ما يتضح ويجذبنا بذاته كمثال ، فالجميل ينتزع اعتراف الجميع بأنه يمثل " حقيقة ".

---

(1) بول ريكور ، صراع التأويلات ، ترجمة منذر عياشي ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، 2005 ، ص 40 .

(2) بول ريكور ، صراع التأويلات ، مرجع سابق ،ص47 .

(3) غادامير ، تجلي الجميل ،مصدر سابق ، ص 67 .

يمثل غادامير في حد ذاته ثورة فكرية عندما يعيد الإعتبار لدلالة الفن ، كما أعطيت له أصوله الأولى أو كما ابتغي له أن يكون في بداياته الأولى. فيجب الإقرار بأن هناك حدثا يتمثل في الثورة الفنية الكبرى التي رافقت العصر الحديث ، قادت الفن إلى التحرر من تلك الموضوعات التقليدية ، بدأت هذه الثورات بالتأكيد على أن الفن يجب أن يكون فنا ولا شيء غيره ، لكن أهمية غادامير تبرز في تجاوز هذه الثورة في حد ذاتها عندما يعيد الفيلسوف البحث في ماهية الفن الأصلية ، إن الحقيقة التي لا نستطيع إنكارها أن الفن يجعلنا محصورين في الجانب المرئي في مثال المشاهدة البصرية من جهة ، وبين المعنى الذي يستوعبه الذهن ولو بغموض في العمل الفني [1].

يخلق الفن دلالة الحقيقة من خلال الكيفية التي يجعلنا نتصل به ، فيوحدنا به وفيه ، فالفنان لم يعد الآن يتحدث إلى الجماعة ، ولكنه يشكل جماعته الخاصة بقدر ما يعبر عن نفسه ، ومع ذلك فإنه يخلق بالفعل جماعة [2].

في كتاب " **تجلي الجميل** " ، يخصص غادامير فصلا كاملا موسوما بـ [مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة] ، يفتتحه بأحقية اللغة الشعرية في صلتها الخاصة بالحقيقة ، يمكن الشعر من إكساب اللغة حلة فنية ، كما تكفل اللغة للشعر دلالة الإتصال بالوجود ، يمثل الشعر ممارسته إبداعية تجسد الوظيفة الأنطولوجية ، في هذا الجزء الهام من الكتاب يتساؤل غادامير **ما " الحقيقة " ؟** يمكن ترجمة التعبير القديم من الفضاء اليوناني للحقيقة ***Aletheia*** إلى " الإنفتاح " ، وتصبح الحقيقة هي أن نقول الحقيقة أي أن نقول ما نعنيه [3] .

لا ينبغي أن تفهم الحقيقة في انفصال جوهر ومادته ، أو بين المعنى في حد ذاته والمادة، لأن العمل الفني يجسد حقيقته كذلك بحيث لا يتمايزان ، وهو حدث الحقيقة في تجربة الفن ، يعطينا غادامير مثالا عن الرواية بوصفها كلاما شعريا ، يتم التفاعل معها من خلال وحدة الصوت والمعنى ، التي من شأنها أن تحقق الإظهار ***Revealing*** الذي يعد إنجازا عظيما لكل كلام [4] .

(1) غادامير،تجلي الجميل، مصدر سابق ،ص 95.
(2) غادامير ، ص 125 .
(3) غادامير ، ص 227.
(4) غادامير ،ص 234.

كونية الهيرمينوطيقا الغاداميرية

نُنبه إلى أن غـادامير في في الأجزاء الأخيرة من كتاب **" حقيقة ومنهج "** ، يَسمُ عنوانا بـــ (الجـانب الكـلي للتـأويلية) ومرام ذلك هو رسم خيوط الكـونية و العـالمية لمشـروع فن التأويل الفلسفي .

لكن قبل أن نخـوض في مغامرة الكـونية والعالمية سنعود لنذكر ما صرح به الفيلسوف في مقـدمة الكتاب إذ يعترف أن دراسة التـأويلية ليست مشكلة المنهـج رغم أنها تُعنى بالمعنى والحقيقة ، ويتصدى غـادامير لهذا بأن محاولته تنصب أساسا في البحث ومحـاولة إيجاد نـوع من الحقيقة التي تستمد من العلوم الإنسانية ، وبإمكانها أن تتعالى على حقول المنهج العلمي ولعل أهم هذه التجارب تجربة الفلسفة الفن والتاريخ أيضا .

" تسعى الـدراسات التأويلية التي تبدأ من تجربـة الفن وتجربة التـراث التـاريخي إلى تقديم الظـاهرة التـأويلية بمـداها الكامل ، وتتعلق المسـألة في تمييز حـقيقة تعتبر نفسها طريقة في صنع الفلسفة " [1].

يُـلتمس في بداية مشروع التـأويل الفلسفي لغادامير ثورته الإنسانية على العـلم التجريبي ، وهو يرمي إلى بناء تنشئة فنية قوامها الخـبرة والوعي التاريخي يمكن للـذات أن تطور فهمها لذاتها وللآخرين ، ما يعيد للذهن مشـروع رورتي في مفهوم **" التنشئة الثقافية "** بحيث ينظر إلى الهيرمينوطيقا كطـريقة جـديدة في الملائـمة وليس في المعـرفة ، فينبغي ان نمـارس فـن التـأويل كظـاهرة تختص بالبشر وهي التي حـاول التقليد الإبستيمولوجي أن يضعها جـانبا [2].

يؤكد غـادامير على أنطولوجية الفن بوصفه مهـارة في الوجـود وفي خلق وإبـداع أشكال العلاقـة والإنتماء فيه ، هكذا تكون تجربة الفن مدخـلا شعريا تلتفت فيه الحقيقة إلى نـداء الكـائن على نحـو شعـري لا يسـع العلم أن يُنصت إليه ، فالهيرمينوطيقا هي فـن في الفهم بحيث يستمد الفهـم لانهائيته من طابع الفن التعددي .

لا ينبغي أن نحصر ونشغل ذواتنا بين جدلتي الموضوعية والذاتية لأن محاولات الإبستيمولوجيا قد أهملت قيمة الذات التي رآهـا العلم الطبيعي عائقا استلزم ثورة راديكالية قِـوامها استبعاد أشكال الفهم الذاتي ، لكن غـادامير يُعيد الإعتبار للفهم الذاتي من منطلق وأرضية الفن ، فالفن هو أصل وجـود الكائن والأصـل هو فهـم البداية ، ولا فهـم بدون فن لذلك لأنه طريق للأصل فهو مهـارة على شـاكلة الإبداع والخلق في الـزمن الإغريقي.

(1) غادامير ، حقيقة و منهج ، مصدر سابق ،ص 29 .
(2) ريتشارد رورتي ، الفلسفة ومرآة الطبيعة ،مرجع سبق ذكره

إذا كانت الفلسفة اليونانية انطلقت من مهارة وخلق في التفكير فكانت تراثا للفلسفة الغربية برمتها حيث لا يمكن تجاهلها ، فالأجدر بكل ثقافة اليوم أن تقوم على تفكير فني أو فن في التفكير كما كان الحال مع الأصل الحقيقي للفلسفة (الإغريق) ، لا يجب الإنبهار بالمعرفة بقدر ما ينبغي التفكير في أسس لتربية وتشكيل الذات ***bildung*** .

تسعى الهيرمينوطيقا لنسج روابط بين ثقافتنا الخاصة وثقافة غريبة ، وقد يتمثل هذا في نشاط " شعري " [1] ، هذا ما يؤكده غادامير في تصدير الطبعة الثانية لكتاب **" حقيقة ومنهج "** قوله : **" ان اهتمامي الحقيقي و ما يزال اهتماما فلسفيا هو ليس ما نفعله أو ما يجب ان نفعله ، بل ما يحدث لنا عبر ارادتنا و فعلنا و فيما ورائهما "** ، فقد تعالت الاصوات التي ترى أن عملية تأويل النصوص تقتضي منهجا صارما لبلوغ حقيقتها ، و غياب المنهج يعني غياب الحقيقة كذلك و تقوم فحوى الجهود الغاداميرية إلى تسويغ رؤية انسانية مسبقة للحقيقة ، (كما تجسدها تجربة الفن) تمكننا من رؤية الحقيقة في زوايا متعددة ، تستبعد الربط الآلي بين فكرتي الحقيقة والمنهج .

كَثُر قراء غادامير في أوربا و العالم ، نظرا لتميزه في مقاربة العلوم الانسانية باتجاه مسائل الفهم و التفسير و الحقيقة ، و هو الذي خصص في كل كتبه و محاضراته فصولا عن علاقة فن التأويل بالعلوم الانسانية . لكن ما يثير الاهتمام أن غادامير لا يُفضل اثارة المشكلات المتعلقة بالمنهج او بالحقيقة الا بتسميتها سُؤالا ، و كأن مشروع التأويلية لا يقدم اجابة جاهزة وهو ما يعكس الطابع الجدلي لهيرمنوطيقا غادامير التي تُبنى على مبدأ التأمل الجدلي و المفاهيم اللامتناهية ، فالاغريق ادركوا ان الفهم ليس منهجية للذات بل تطبيق تحققه الذات و تعانيه على المستوى الفكري و على هذا النحو الجدلي يتأسس مجال المحادثة و اللغة في ابعادها الانطولوجية ، فـ **<u>الكينونة التي يُمكن ان تكون مفهومة هي اللغة</u>** [2] . و تكتسي اللغة طابعها الكوني عندما لا تتحدد علاقتها بالفن فحسب ، بل تتكلم اللغة ايضا على لغة الطبيعة .

يعود غادامير في آخر الكتاب ليجيب عن أسئلته التي طرحها في بداية نقد الوعي الجمالي و التريخي ليقول ان وجود تجربة الفن لا يمكن ان تظهر اي اختلاف بين التجربة في ذاتها و بين كل امكانية اعادة انتاجها او ظهوره مجددا ، و الفهم لا يكون الا من خلال اللغة و بها و فيها فهي الوسط الكلي الذي يمكننا من رسم علاقة الانسان بالعالم ، و هكذا تكون التأويلية جانبا كليا من الفلسفة و ليس فقط اساسا منهجيا لما يسمى العلوم الإنسانية [3]

---

(1) ريشتارد رورتي ، ص 473 .
(2) غادامير ، نفس الصدر السابق ، ص 613 .
(3) المصدر نفسه ، ص 614 .

هذه العلوم الانسانية تَمَلَّكها شعور عام بالأزمة من داخلها عُبر عنه منذ هوسرل ، بسبب سوء فهم خصوصيتها ، بغرض تجاوز هذه الأزمة سلك غادامير طريقا نحو نقد السلطة العلموية للابستمولوجيا

دون ان ينكر قولها للحقيقة ، لكنها ليست كل الحقيقة بل ان
ظواهر العلوم الانسانية .

الطريق كان قد رسم بداياتها هيدجر من خلال التأسيس لأنطولوجيا الفهم ، لكن غادامير يستمد خوصيته في اجراء تطبيق أو من خلال الفهم في ابعاده التطبيقية . فالخبرة تتيح الانفتاح على فهم النصوص و الظواهر الانسانية في الفن او التاريخ ، واطروحة الفهم الغاداميرية ستستمد فرادتها عندما ينبهنا الفيلسوف أن لانهائية التأويل و الفهم تتضمن الحذر من تطرف الذات ، انها حذر الفهم [1] . فيستطيع المرء تكوين اي خطاب او نص ليشكل فهما ذاتيا حول مسألة او ظاهرة في الحياة ، يمكنه ان يتخلص من ذاتيته لكنه لا يمكن ان ينسلخ عن وجوده [2] .

أثارت تجاوزات غادامير للتصور العلمي نقاشات حادة ، جلبت غادامير نحو حوارات وجدالات فلسفية محلية وأخرى عالمية ، فالفيلسوف يقدم نموذجا ليس جديدا في حقل التجارب الإنسانية ، ولكنه يظهر جديته في ادعاء الحقيقة ومن الأجدر مخاطبة الكينونة باللغة التي تفهمها أي لغة الفن . فلا يكون الفن تجربة الحقيقة إلا لأن تجربة الحقيقة العلمية هي ذاتها تجربة انتماءنا للسان بوصفه مكانا ووساطة للوجود في حضن الشعور المشترك ، فالعمل الفني يجسد لقاءا مع حقيقة تعكس تجربة انتماء مزدوج لأفق الوعي المشترك الذي يمثل اللسان نفسه وبالموروث الذي يمتد فيه [3] .

يسعى مشروع التأويلية عند غادامير إلى بناء " **خبرة بالحقيقة** " تقوم على أفق الأسئلة الوجودية التي تتغذى من الطابع الجدلي لخصوصية الإنسان ذاته بالحوار وهو الذي يستمد صحته من قوة الإقناع والمحاججة [4] ، فالذاتانية تنصهر وتذوب وتجد عائقا لها في الحوار الفعال بحيث يتصدر الحوار أفق الإستماع لما يقوله الآخر ، وتجربة الفن (اللعبة) كفيلة بضمان انجذاب المتلقي أين يتجسد الإنتماء . وتعددية التأويل هنا تعكس شساعة حقول المعرفة والحقيقة في العلوم الإنسانية فالفائدة من الطابع الجدلي للتاويل هو مفاضلة التأويلات على نحو مختلف من المواقف والأشخاص ، هكذا

---

(1) Gean grondin , Gadamer's basic understanding of understanding , in (the Cambridge companion to Gadamer), Cambridge university press , 2002, p 40 .

(2) Gean grondin , Gadamer's basic understanding of understanding , P 41 .

(3) جياني فاتيمو ، نهاية الحداثة ، ص 125 .

(4) Richard palmer , hermeneutics , northwestern university press , evanston , 1960 , p199 .

يعترف غادامير بنسبية الحقيقة التي تدعيها العلوم الإنسانية ، فهم أي نص يعني أن نفهم جيدا السؤال المتعلق بفهم أفق المعنى الذي لا يتحدد ولا ينتهي في النص [1].

الحقيقة التي يمكن أن يبديها كشف الوعي الجمالي لأي عمل فني ما ، هي حقيقة محدودة بمحدودية الإنسان لكنها لا تخلع عنه الخبرة بقول الحقيقة وهو مشكل التأويلية [2] . بحيث لم تنجح نظريات الجمال في تقويض تعالي الذات داخل حيز الوجود ، **و كأن غادامير لا يريد أن تكون الهيرمينوطيقا قضية للجمال بل يمكن اعتبارها الجمالية في حد ذاتها . ومشكل التأويلية هو عالمي لهذا يستلزم**

المساهمة فـي تـأسيس أرضـية وقواعد للكيفية التي يمكن أ

.

الخبـرة الإنسانية من شأنها أن تـؤكـد الطـابع العملي والتـطبيقي للمنـهج في الوصـول إلى المعرفة وتكتسي هذه الخـبرة جـديتها و كـليتها من خلال الوعـي بعالمـية العـالم الـذي تنـتمي إليـه ، فــ **" العــالم "** هو مفـهوم شمـولي ما يمكن أن يـؤكـد صفة الإنـفتاح علـى أي خبـرة جـديدة دائما [4].

يقدم غادامير مثالا عن المسافة التي تتحدد بين الصحة والخطأ في الأحكام المعيارية التي تتعلق بعمل فني استنادا إلى الخبرة بالفن ، فنحن نملك القدرة على تحديد قيمة العمل رغم زمانيته في الماضي [5] .

ونتيجة محاولة العلم المنهجية رفع شـعار السلطة والقيود على أنماط مختلفة من العلوم الإنسانية وعلى أساس هذا الإنحصار الذي يتوهم الموضوعية يصرح غادامير أن هذا لاينسجم مع تجربة الفن أو تجربة التاريخ اللذين ينبغي تحريرهما كنمطين من أنماط الوجود ، وبالنظر إلى كليهما يمكن تعميم التــأويلية على نـحو تتضـح فيه العلاقة العـامة للإنسـان بالعـالم .

شحذ غـادامير كل مشاربه الفلسفية والجمـالية نحو الإجـابة عن مشـكل التـأويل خصوصا ثنائية **" الحقيقة "** و **"المنـهج "** ، وقد فضل الفيلسوف هكذا عنوان أهم كتبه التي جسد فيها مشروعه التأويلي .و لا يجب أن نختزل غادامير في جدلية بين الحقيقة والمنهج ، إذ ينصب تأكيده على منهج يتواءم مع الحقيقة التي ينشدهما الإنسان نحو ذاته ونحو الآخرين ، والحقيقة ليست بعدا متعاليا عن الواقع والعلاقة بين هذا وذاك هي فن إثارة وإرادة الحوار المثمر لتوليد حقائق تتناسب مع المنطلقات والأفكار وتستجيب للأهداف والغايات .

---

(1) Richard palmer , hermeneutics , p 200 .
(2) Gadamer , philosophical hermeneutics , p 5.
(3) Gadamer , p 9.
(4) Ipid , p 44
(5) Ipid , p 45 .

يمدنا غـادامير بمثال عن فكـرة الجميل الذي يرتبط أساسا بالخير كنظام غـائي للوجود ، لأنه لا يرتبط بالشروط المـادية ويمكنه أن يجسد الإنسجام الذي نجده في الرياضيات مثلا ، يأخذ الجمال مشـروعية في كـونه مفهوما أنطولوجيا وكـليا ، بحيث لا تكون الطبيعة والفن في تضاد أحدهما ضـد الآخر ، لكن الجمال موجود منذ البداية في الفن [1].

يسلـب الفـن منا طابع الإتفاق الكلي ، عندما يصفه غادامير كجزء من الخبرة إضافة إلى الرمز واللعبة و يتعلق الأمر بالإحتفال ***the festival*** ، فهو خبـرة الجـماعة ويمثلها في صورتها الأتـم [2]. فالطابع الإحتفالي كالفن يوحـدنا ويمنع ذواتـنا مـن استغـراق خبراتنا على الـذات فقط يتسم الفن بالجـماعية .

تتحد العـلاقات بين الإنسان والعـالم من خلال التـأكيد على خصوصيتها وتميزها عن المواضيع التـي تتخذها العلوم الطبيعية حقلا للدراسة ، فالتـأويل هو دعـوة للحوار والتفاعل مع العلوم الإنسانية والعلوم بصفة عامة لكنه يعكس مقاومة الإنحلال والذوبان في هذه العلوم ، فكتاب **" حقيقة و منـهج "** ، دعـوة

ملحة لهذه المقاومة من " الداخل " وذلك بتجديد معنى " ال
.

حوار الحقيقة والمنهج ، هو حوار جدلي ، يتحدد في مساءلة أحدهما للآخر ، بحيث لا يتموقع غادامير في نموذج هيدجر بل يتجاوزه إلى أفلاطون ، الحوارات ،يكتسب الحوار صفة الواقعية في توليد الحقيقة عندما يجعلنا ننصت للآخر بوصفه مبدعا للحقيقة كما هو الحال في العمل الفني ، عندما يشحذ الأثر الفني ذواتنا ويكسب إعجابنا ويجعلنا متفقين على قيمة الحقيقة التي يتضمنها ويقول هذا العمل الفني أو ذاك . وكأن غادامير لا يرى المشكلة في الحوار بين العلوم الإنسانية والعلوم الأخرى ، بل أن المشكلة يجب أن تحل على مستوى العلوم الإنسانية ذاتها ، من خلال التأكيد على فن التأويل كنموذج لفهم ظواهرنا وتفسيرها قوامه فن فهم النصوص والأعمال الفنية ، أي أن التأويل لم يتخذ مكانته اللائقة ضمن منظومة العلوم الإنسانية إلا من خلال ما يسميه غادامير **" ميلاد الشعور التاريخي "** مع العلم أن هذا المصطلح يحمل إشكالات كثيرة [4] .

يعيب ريكور على غادامير إدعاء القول بتأسيس المفهوم الجديد ميلاد الشعور التاريخي ، فدلتاي هو الذي أعطانا قبل هيدغر ودلتاي على الوهم بوجود نوعين من العملية والمنهجية ، علمية علوم الطبيعة وعلمية علوم الروح ، ورغم الدين الذي يجد غادامير في عنقه لدلتاي لم يجد حرجا أن يصفه بالعجز عن التخلص من النظرية التقليدية للمعرفة ،

(1) ~~غادامير .حقيقة ومنهج. مصدر سابق،ص~~ 618.
(2) غادامير .تجلي الجميل . مصدر سابق ،ص 126 .
(3) عمر مهيبل. من النسق إلى الذات . الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 157.
(4) عمر مهيبل .من النسق إلى الذات .ص 159

يقول ريكور : " أليس الوفاء لدلتاي الذي هو أعمق من النقد الموجه له ، هو ما يفسر بأن مسألة التاريخ والتاريخية هي التي تسمى التجربة المبدئية للهيرمينوطيقا "[1] لكن لا يجب أن ننسى أن ريكور هو قارئ وفي لغادامير ، لا يكفيه نكهة استفزاز غادامير لكي ينتصر له في مسألة التاريخية بتميز وتفرد غادامير في تحديد " الوعي بتأثيرات التاريخ " ، ومفهوم الحكم المسبق الذي أحياه فلاسفة الأنوار قد تم تغييه وتناسيه ، لكن غادامير هو من كفل له دورا في استباق الفهم والمعنى . الفهم هو تفاهم وحوار كعلاقة جدلية ، لتكون هذه المحاور رسمن عالمية التجربة التأويلية عند غادامير ، حوارين الـ " نحن " و" التراث " و بين " الأنا " و" الآخر " قوامه السؤال والجواب ، استقصاء لا إقصاء و حوار لا تحوير [2].

فما دامت لا توجد نقطة فيزيائية خارج الثقافة الإنسانية وتتجاوز حدودها لكي نقيس عليها صحة ما تقوله الذوات .فكأن غادامير يرنو لرسم نقطة كونية تجسد التوق الفلسفي الذي يعكس تمديد آفاق التأويل كمنعطف حاسم في التراث الإنساني [3]. إن النموذج الذي يقدمه غادامير في مشروع فن التأويل الفلسفي ، جلب للفيلسوف حوارات ونقاشات و جدالات وصفت أنها الأبرز في تاريخ الفكر الفلسفي المعاصر ، يتعلق الأمر بنقاش ألماني بين غادامير و هابرماس من جهة وألماني – فرنسي بين غادامير وجاك دريدا .

تصدرت هذه الحوارات مشهد الفلسفة المعاصرة وكأن الضحية الأولى والأخيرة لكل المشاريع في فن التأويل (الهيرمينوطيقا) سيكون هو من يقدم نفسه غادامير ، فهو الذي وُصف بأنه قدم عنوان "

الحقيقة و المنهج " سخـرية ، على افتراض أن ال... *verstehen und geschehen* ، فالتـأويلية زعمت ... الحقيقة ، فدريدا علق على إحدى أعمال ليفي ستراوس اعتقادا من الثاني إمكانية سلامة الفصل بين الحقيقة والمنهج ، كان دريدا يصيب بسهام التفكيك مصوبة نحو غادامير ، ليؤكد على عدم وجود حقائق ضرورية [(4)].

لم تشفـع محاولات هوسرل في التأكيد على القصـدية واستبعاد كل نـزعة سيكولوجية في تقييم كلي للذات ، لكـن الفينومينولوجيا تبقى محــاولة لإنقاذ الــذات من تعـالي أصوات العلم الوضعي ، وهكـذا يقدم غـادامير تجربة الفن كتفـاعل للحـدث والفهم ، فهما مجال يبين حدود الـرؤية التكنولوجية الحديثة ، فيتطلع الفـن إلى إخـراج الـذات مـن ذاتــها نحو العـالم ونحو الآخرين .

---

(1) بول ريكور .من النص إلى الفعل. ترجمة محمد برادة وحسان بورقيية ، دار الأمان ، الرباط ، 2004 ، ص 236.

(2) انظر محمد شوقي الزين : (في عالمية الفكر التأويلي ، كتاب فلسفة التأويل)، مصدر سبق ذكره ، .ص 25 .

(3) محمد شوقي الزين ، ص 26 .

(4) دفيد كوزنز هوي ، ص 139.

فعالمية التجربة الـتأويلية تعني أيضا تشكيل التجربة الإنسانية في " عالم " أو " فضاء" ، التـأويل بوصفـه الحقـل والفضـاء أو البعد الـفني والتــاريخي واللغـوي الذي تنـبثق فيه التجربة الإنسانية [(1)] . كـلية التجربة الفنية تهـدف إلى تشييء المشـاعر الإنسانية والتحـدث معها بغرض الفهم والتفاهـم ، فهم الأعماق التي تشكلها عوالم الــذات والتفاهـم مع مواضيع النصوص والتراث ، يكفل فن التأويل بتعقل الأعـمال الأدبية والفـنية ليس بالمعنى التجريدي بل تجسد الـواقع سيتم بالمـواءمة والإئتـلاف والـحميمية .

الحقيقة التي يرسمها فـن التـأويل ليست تطابقا مع الــواقع أو الطبيعة ، لكنها غنية من حيث لغة التعبير التي تترجــم الأحداث والوقــائع وتكتب سر متابعتنا وتشويقنا وإعجابنا ، وعلى هذا لا تكون الـحقيقة قـولا لما هـو حـقيقي فحسب بقدر ما تكـون إرادة في الحـوار العملي المثمر والمفيد الذي تتـولد عنه الحـقيقة بالـلغة السقـراطية . لا يمكـن لأي حـوار مثـمر أن يـخـرج عن سلـطة الأحكام المسبقة أو التـراث ، كل فرد يفـهـم المـراد حينما نقول إن عـملا فنيا ما يكون محـتفظا بـ **" وحدة عضـويـة "** فالعــمل الفـني يملك مركزية من باطنه [(2)] ، يتملك الذات المبدعة والآخر المتلقي ، أو " الأنا " المتـلقية مع الآخـر الفـني أو التراثي . فالحقيقة الكامنة للفن بوصفها لعبة تندمج فيها الذات المتلقية والعمل الفنـي معا [(3)].

تضمن تقـنية التـأويل ومهـارة التطبيق والفهم امكـانية إظـهار وكـشف الحـقائق الكامنة في ابداعات الأشخـاص . غالبا ما نجد أن العديد من الأشخاص يستحسنون سماع الشعر كلغة في الآداء الفني ، سواء تعلق الأمر بنص مسرحي أو مقطوعة موسيقية كما سيتحسن الأغلبية استخدام وتوظيف التجـويد ، في أي حوار أو تقليد لأن الحــاسة الفنية تتحرك كـالتزام اتجاه ظـواهر الفن . ما يجلب الإتفاق هـو الجميل كسحر ومغامرة ضمن مجمـوع تجاربنا ومــا هو بين هو دائمـا شـيء مفـاجئ ، التجـربة التأويلية هي جـزء من هذا المجال ما دامت حدث لتجربة حقيقية [(4)]. فالتـراث هو ما يقـول لنا دائمـا أن هناك أمـرا سيقال وينـبغي فهمه مسبقا فهما ذاتـيا تساعدنا فيه افتراضاتنا وأحكامنا المسبقة ، فتتـوسط الـذات بين

التراث نفسه وموضوع التراث و يبدو ما يقوله التراث الماضي ،فنمط الوجود الجميل هو نمط الوجود عموما ، فا صوب التأويلية حيث يتضافر فيها الفن والتاريخ لنا [5] .

---

(1) محمد شوقي الزين (في فلسفة التأويل ، مصدر سابق). ص 26 .
(2) غادامير ،تجلي الجميل ، مصدر سابق ، ص 131.
(3) عبد الله بريمي .مرجع سبق ذكره .ص 158.
(4) غادامير .حقيقة ومنهج. مصدر سابق ،ص 626.
(5) غادامير ،.ص 630.

يُنكر غادامير عن مشروعه السخرية من نتائج أو مناهج و دراسة العلوم الطبيعية ، خصوصا في مسألة الحقيقة التي تمثل نتيجة لكشوفات هذه العلوم ، فهي أيضا تتضمن خبرة مسبقة على شاكلة العلوم الإنسانية أو ما يسمى في فضاء اللغة الانجليزية بـ " العلوم الاخلاقية " ، التي تقتضي قدرا كبيرا من خبرة العارف على نحو مسبق . لكن غادامير يعود ليكشف عن هشاشة المنهج العلمي بالإدعاء أنه من الصعب جدا ايجاد منهج نستطيع من خلاله التمييز بين الصحيح والزائف .

اقتضى مشروع التأويلية لدى غادامير الدخول في سجالات محلية في ألمانيا بالخصوص ، وُصفت بأنها تاريخية عندما يتعلق الأمر بيورغن هابرماس* و حتى كارل اتو آبل ** ، حيث نالت اهتماما بالغا في حقل الدراسات المعاصرة . يصف غادامير علاقة التأويلية بالقصد الموضوعي للعلوم أنها فُهمت على نحو ساذج يتصف بنزعة منهاجية لنظرية العلم ، فهم يخفقون في إدراك أن التفكير في الممارسة ليس تفكيرا في المنهاجية [1] . فيركز غادامير في كل الجدالات ، على أن التأويلي لا يتعلق بتطبيق الفهم دائما على نحو عملي ، بل أن التأويل هو انشغال الذات فيما حولها و ان الحقيقة انما هي اجماع أو اتفاق . المؤول لا يدعي أنه يصل الى الحقيقة الموضوعية بقدر ما يجسد الصلة الوثيقة مع الحاضر أو النصوص و الأعمال الفنية . تركز الهيرمينوطيقا عند غادامير على أمل النقد أو في سؤال آفاق النقد التي تُتاح للانسان في سبيل فهم وجوده ، و تتحدد لانهائية التأويل دون أن تُلغي ملائمة الفهم الذاتي لضرورات التجربة الانسانية . يكون غادامير قد ذلل الصعوبات التي كانت تعترض العلوم الانسانية في جانب الممارسة على مستويات الفهم والتفسير ، فالنظرية الهيرمينوطيقية لا تجعل النقد مستحيلا بقدر ما تجعله ضروريا بناء على التأمل التاويلي [2] .

لقد كرس غادامير الردود و الملاحق للتعليق على بعض المعترضين لمشروعه التأويلي خصوصا مسألة المعيارية أو النموذجية فالأمر يتعلق بالدور الذي تلعبه التأويلية شأنها شأن الأخلاق و السياسة و ما وصلنا اليه لاحقا منذ ارسطو، أما ما وصلنا من افلاطون في فلسفة الحوار يدعونا الى حوار جديد مع واقعنا او مع العلوم الاخرى كما كان حوار افلاطون مع عصره ، هذا الحوار هو نموذج للاتصال و الاتفاق يعكس ارادة في الفهم و التفاهم و ليس الهيمنة و الإقصاء .

* هابرماس يورغن : فيلسوف ألماني معاصر ، يمثل الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت ، ولد عام 1929 ، اهتم بنظرية التواصل الاجتماعي .

** كارل آتو ابل : فيلسوف ألماني معاصر ولد عام 1922 ،من جيل مدرسة فرانكفورت يهتم بالتداولية المتعالية الكانطية .

(1) بشأن الجدل الحاصل بين هابرماس وغادامير فقد خصصت البحث ان نستوفيها ، لكن بشأن تعليقات غادامير في آخر طب سابق) ، ص 706 .

(2) ديفيد كونزنز هوي ، الحلقة النقدية ، مرجع سبق ذكره ، ص 185 .

بشأن كونية التأويلية ، سلك غادامير طريقا لتجربتي الوعي الجمالي و الوعي التاريخي ، ما يتصف به الوعي الجمالي هو الإجماع والاتفاق بدل الاعتراض و الرفض عندما يتعلق الأمر بفعالية أي أثر فني نجد أنفسنا إزائه ، فقد كان الفن مثل النحوت والمعابد و التمايل لغة تعبيرية عن حقائق اعتقادية في اللحظة الاغريقية .

لا يمكننا يسهولة تجاهل قيمة الآثار و الأعمال الفنية ، لأن رفضها لا يعني إزالتها من وجودها التاريخي و الأمر لا يتعلق بالرفض أو القبول . فالحقيقة هي شيء يستولي علينا و يحرك مشاعرنا – كالأثر الفني – و الذي لا يترك لنا حرية ابعاده عنا و لا قبوله أو رفضه من تلقاء انفسنا [(1)] . يتمتع الفن بسيادة جمالية تجعلنا نشعر بأن دلالة العمل الفني كشيء مألوف لدينا و متصل بنا ، فالابداع الفني الحقيقي يرتبط بالجماعة التي يندمج فيها [(2)] .

ينبغي أن نُنبه إلى أن اغلب النقاشات التي جمعت غادامير بفلاسفة عصره تركزت اساسا في مسألتي تلسين التأويلية (الطابع اللغوي) ، او في الوعي التاريخي (الاغراق في سلطة التراث)، و هذا مقارنة مع حضور ضعيف لمناقشة مسألة تجربة الفن او الوعي الجمالي ، فقد ركز غادامير على أهمية ونموذجية الأعمال الفنية و الأدبية تاريخيا ، ولعل هذه النموذجية هي التي ساهمت بشكل كبير فيما بعد الى صعود نظريات التلقي و التأثير*.

يكفي نموذج التأويل في استغراقه للأصل كما يحدث في الفن ، و يحملنا هذا الى القول ان الفن يتضمن بعدا تأويليا مادام تعبيرا حقا و حقيقيا عن الكائن .

---

(1) غادامير ، فلسفة التأويل (مصدر سبق ذكره) ، ص 101 .

(2) غادامير ، فلسفة التأويل ، مصدر سق ذكره ، ص 102 .

* ساهمت نظرية غادامير كثيرا في تطور اسهامات أدبية لاحقة مثلما هو معروف عند هانز روبرت ياوس في جمالية التلقي أو عند ايزر في نظرية التأثير

خاتمة

لن تكون الاستنتاجات والخلاصات اختزالا لأطروحة غادامير في فن التأويل الفلسفي ، وكأن سؤال الفن لن ينتهي من تقديم اجابات مختلفة تقارب الوجود الانساني ، فمقولة الفن هي التي مازالت تحمل دلالات الألفة و الديمومة و التاريخية بل المُمكن فعله .

يكتشف الانسان ماهيته في خصوصية التعايش مع الوجود بصيغة شعرية و حياة جماعية ، يقول غادامير : « أنني عندما التقيت بهيدغر اتبعت في الحال اسلوبه الغامض في الهدم ، انسجم هذا ايضا مع طموح رافقني مع جهودي الأولى في الفكر الموجهة نحو كلمة شاعرية » (1) . هذه الكلمة الشاعرية هي التي تقول ان العالم هو من يحتاج الى الانسان ، أي الى وعي الانسان بالعالم ، ففهم العالم لا يتضمن مقولة القطيعة و اليقين بل الثقة بفاعلية الحوار ، فلا يوجد وطن للكائن غير هذا العالم ، و حضور الشعر يعني كونه مفتاحا لدخول العالم ، فهو فن الفنون ينتزع الانسان به كينونته . يمثل الشعر احيانا قصيدة في الحياة على اساس الشعور بالذات و انفتاحها على التجارب المعاشة .

الاهتمام الذي حظيت به التجربة التأويلية في حقل العلوم الانسانية استرع انتباه غادامير لكثير من المسائل والتصدي للعديد من العقبات التي يعتقد انها تحول دون الحقيقة الموضوعية .

التجربة التأويلية تضمن تشكل وعي ناتج عن استمرارية و تداخل تجربة الفن والتراث و اللغة ايضا ، و كونية التجربة الفنية تعبر بوضوح عن ارادة في الفهم بصفته ممارسة للتأويل و التطبيق ، التي يظهرهما التطور النقدي و الجدلي للعقل التأويلي ، فجدلية الحقيقة و المنهج قد قطعت بنفسها من هذا الفضاء ، وهي التي أرهقت العقل البشري و عبرت عن أزمته في التعامل مع قضايا تهم الانسان ذاته . هذه الاخفاقات شكلت مشروعية لغادامير و أرضية لمنطلقات مشروع فن التأويل الفلسفي دفعت صرح التأويلية كله الى مجارة العلوم الطبيعية

---

(1) غـادامير ، فلسفة التـأويل (مرجع سابق) ، ص 202 .

ان تفسير اسباب الانفتاح في الفن او التحول الذي تخلقه دلالات اللعبة و تعددية المعنى و لانهائية الفهم ، ينبغي أن يتم وفقا لعملية تاريخية لها شروطها التي سيأتي بها الزمن و الظروف اللاحقة ، و هو ما يبرر حضور الوعي التاريخي و الوعي الجمالي . يقضي مشروع فن التأويل أن ننتقل من الفن التأملي الى تأمل في الفن .

في حوار أجري مع غادامير ضمن " **حوارات في العالم** " سئل الفيلسوف عن علاقة الشعر بالفلسفة ، و لا يخرج كعادته غادامير في الاجابة عن الأسئلة المتعلقة بالفلسفة الا بربطها و الهيرمينوطيقا ، يجب

قائلا : « **العمل الفني يتم بادراك تجربة الحقيقة التي** ... **أمر له دليل في فلسفة الفن ، كما هو الشأن في تجربة** ... »

على الرغم من بعض التعليقات على أصل العلاقة الموجودة و التي حكمت الفلسفة و الفن ، فلا يمكننا أن ننكر ان الفلسفة كمجال للمعرفة الانسانية قد صنعت رحابة احد اكبر ميزة للنشاط الانساني الا و هو الفن .

يملك الفن الحقيقة ، مثل العلم او الدين باعتبارهما نشاطات انسانية مستقلة ، فعندما يُصر الفنان تَناوُل عملٍ فني ما باعتباره جانبا من جوانب و تجارب الحياة ، ينجح العمل الفني في ايصال خبرة تعكس اصالته الذاتية ، و يجعلنا نتفادى الضجر و الملل مادام يجعلنا نتأهب نفسيا للعمل عندما يكشف لنا عن ثرواته الجمالية .

فن التأويل هو بمثابة التنبيه الى ضرورة المهارة في الفهم لتجنب سوء الفهم ، فالفن من جانبه يُقدَم لنا كشيء يعبر عن ذواتنا و يتحدث إلينا من خلال الغرابة التي يحملها الأثر الفني او في اشكال تلقيه . أما التأويل بدوره يُمَوقع إدراك الحقيقة التي تضمنها مكانة الفن وإرادة التأويل ، و السيرورة التاريخية للتأويل تُثبت امكانية رد فعل أو نقد يمكن أن يلحق بالتأويل ، فهو نقد تأويلي قِوامه اللانهائية .

افتتح فن التأويل الفلسفي مع غادامير جبهة مهمة في تاريخ الفلسفة يمكنها أن ترسم خط المواجهة مستقبلا مع اشكاليات و قضايا اخرى .

---

(1) هانس جورج غادامير ، في حوارات مع العالم ، أجرتها جريدة لوموند الفرنسية عام 1984 ، ترجمة اسليتة عبد الرحمن ، في مدارات فلسفية ، (مرجع سابق) ص 27 .

قائمة المصادر
و المراجع

المصادر والمراجع

المصادر(الكتب الخاصة بهانز جورج غادامير) :

1- غـادامير هانز جورج : بـداية الفلسفة ، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم ، دار الكتاب الجديدة ، بيروت ، 2002 .
2- ———— : تجـلي الجميل ، ترجمة سعيد توفيق ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997.
3- ———— : حقيقة و منهج ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار اويا ، طرابلس ، 2007.
4- ———— : طرق هيدجر ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديدة ، بيروت ، 2007 .
5- ———— : فلسفة التأويل ، ترجمة محمد شوقي الزين ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف / المركز الثقافي العربي، بيروت / الجزائر ، ط2 ، 2006.

باللغة الأجنبية :

1- Gadamer Hans Georg , l'art de comprendre , ecrit 1 , trad par marianna simon , Aubier Montaigne , paris , 1982 .
2- ——— : l'art de comprendre , ecrit 2 , trad par groupes des chercheurs et réunis par Pierre Fruchon , Aubier Montaigne, paris , 1991 .
3- ——— : Philosophical Hermeneutics , translated by David Linge , University of California press , London , 1977 .

المقالات باللغة العربية :

1- غـادامير هانز جورج ، الأسس الفلسفية للقرن العشرين ، ترجمة محمد هاشمي ، مدارات فلسفية ، العدد 7 ، الجمعية الفلسفية المغربية ، 2002 .
2- ———————— ، دور الفيلسوف داخل مدينة اليوم هو اعادة مطارحة قضية الأهمية المتزايدة للمتخصص ، حوار اجرته لوموند الفرنسية ، ترجمة اسليتة عبد الرحمن ، مدارات فلسفية ، العدد 7 ، الجمعية الفلسفية المغربية ، 2002 .

المصادر والمراجع :

1- ابراهيم (حمدي) : نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة و النـشر،القاهرة، 1977.
2- ابراهيم (زكريا) : مشكلة الفن ، ضمن مشكلات فلسفية ، العدد3 ، مكتبة مصر ،(د ط)
3- ابراهيم (وفاء) : دراسات في علم الجمال و الفن ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000.
4- ابو ريان (محمد علي) : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة / دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 1991.

5- ابو زيد(نصر حامد) : النص السلطة الحقيقة ، المركز
1995.
6- ارسطو : فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلومصرية ، ط1 ، 1999.
7- الرويلي (ميجان) و البازغي سعد : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط3 ، 2002.
8- الزاهي (فريد) : النص والجسد والتأويل ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2003.
9- الزين (محمد شوقي) : إزاحات فكرية ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008.
10- ــــــــــــ : الإزاحة والإحتمال ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008.
11- ــــــــــــ : تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، 2002 .
12- ــــــــــــ : سياسات العقل ، دار الغرب ، وهران ، 2005.
13- العشماوي (محمد زكي) : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981.
14- الغذامي (عبد الله) : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ط4 ، 1988.
15- ــــــــــــ: تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدر البيضاء ، ط2 ، 2006.
16- المسكيني (فتحي) : الهوية والزمان ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 2001.
17- ايمانويل (كانط) : نقد العق المحض ، ترجمة موسى وهبة ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1988 .
18- ايكو (امبرتو) : التأويل و التأويل المفرط ، ترجمة ناصر الحلواني ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، (د ت) .
19- بارث (رولان): لذة النص ، ترجمة منذر عياشي ، 1992.
20- باير (ريمون) : تاريخ علم الجمال ، ترجمة ميشال عاصي و ميشال سليمان ، دار نلسن ، بيروت ، 2008.
21- بريمي (عبد الله) : السيرورة التأويلية عند غادامير وريكور ، دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، 2010 .
22- بدوي (عبد الرحمن): مناهج البحث العلمي ، وكالة المطبوعات ،الكويت ، ط3 ، 1977 .
23- بنعبد العالي (عبد السلام) و سبيلا محمد : الحقيقة ضمن نصوص فلسفية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1967 .
24- بوزيد (بومدين) : الفهم والنص ، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، 2008 .
25- بومسهولي (عبد العزيز) : الشعر الوجود والزمان ، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2002.
26- توفيق (سعيد) : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2002.

27- ـــــــــــ : في ماهية اللغة وفلسفة التأويل ، الم
، 2002 .
28- تودوروف (تزفيتان) : ميخائيل باختين المبدأ الحواري ، ترجمة صالح فخري ، المؤسسة العربية للدرسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1996 .
29- جيمينيز (مارك) : ما الجمالية ، ترجمة شربل داغر ، المنظمة العربية للترجمة ومركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2009.
30- حرب (علي) : أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر ، دار الطليعة ، بيروت ، 1994.
31- ـــــــــــ : نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط4 ، 2005.
32- ـــــــــــ : نقد الحقيقة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1993.
33- ـــــــــــ : هكذا أقرأ مابعد التفكيك ، المؤسسة العربية للدرسات والنشر ، ط2 ، بيروت ، 2010 .
34- حسن البنا (عز الدين) : قراءة الآخر قراءة الأنا ، ضمن سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2008.
35- دريدا (جاك) : علم الكتابة ، ترجمة انور مغيث و منى طلبة ، المركز القومي للترجمة ، ط2 ، 2008 .
36- راستيي (فرانسوا) : فنون النص وعلومه ، ترجمة ادريس الخطاب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 2010 .
37- رورتي (ريتشارد) : الفلسفة ومرآة الطبيعة ، ترجمة حيدر حاج اسماعيل ، مركز دراسات الوحدة العربية و المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، 2009.
38- ريكور (بول) : الذاكرة التاريخ والنسيان ، ترجمة جورج زيناتي ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، 2009.
39- ـــــــــــ: الزمان والسرد ، ترجمة فلاح رحيم ، الجزء الثاني ، دار الكتاب الجديد ، 2006.
40- ـــــــــــ : الزمان والسرد ، ترجمة سعيد الغانمي ، الجزء الثالث ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، 2006.
41- ـــــــــــ : صراع التأويلات ، ترجمة منذر عياشي ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، 2005.
42- ـــــــــــ : في التفسير محاولة في فرويد ، ترجمة وجيه اسعد ، أطلس للنشر والتوزيع ، دمشق ، 2003.
43- ـــــــــــ : من النص الى الفعل ، ترجمة محمد برادة وحسان بورقيبة ، دار الايمان ، الرباط ، 2004.
44- ستولنيتز (جيروم) : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط2 ، 1981.
45- ستيس (ولتر) : معنى الجمال ، ترجمة امام عبد الفتاح امام ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2000.
46- سلفرمان (هيو) : نصيات بين الهيرمينوطيقا و التفكيكية ، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، بيرت – الدار البيضاء ، 2002.

47- سيد احمد (محمود) : دلثاي وفلسفة الحياة ، التنوير .
48- عباس رواية (عبد المنعم): فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 1991.
49- عبد الرحمن (طه) : فقه الفلسفة الفلسفة والترجمة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت _ الدار البيضاء ، 1995.
50- عبد السلام جعفر (صفاء) : هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني ، دار المعارف ، الاسكندرية ، 2000.
51- عبد المعطي (علي محمد) : فلسفة الفن رؤية جديدة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1985 ،.
52- عبده (مصطفى) : فلسفة الجمال و دور العقل في الابداع الفني ، مكتبة مدبقلي ، القاهرة ، 1999.
53- غروندان (جون) : المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ترجمة عمر مهيبل ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007.
54- فاتيمو (جياني) : نهاية الحداثة ، ترجمة فاطمة الجيوشي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1998 .
55- فرويد (سيغموند) : الهذيان و الاحلام في الفن ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1978 .
56- فوكو (ميشال) : حفريات المعرفة ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1987 .
57- قارة (نبيهة) : الفلسفة والتأويل ، دار الطليعة ، بيروت ، 1998.
58- كروتشه (بينيدتو) : فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، 2009 .
59- كولنجوود (جورج) : مقال عن المنهج الفلسفي ، ترجمة فاطمة اسماعيل ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، 2001 .
60- كوهن (توماس): بنية الانقلابات العلمية ، ترجمة ســالم يفوت ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، 2005.
61- لاكوست (جون) : فلسفة الفن ، ترجمة ريم الأمين ، عويدات للنشر والطباعة ، بيروت ، 2001 .
62- لحكيم بناني (عز العرب) :الظاهراتية وفلسفة اللغة ، دار افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2003.
63- لحميداني (حميد): القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، 2007.
64- ماركيه (جون فرانسوا) : مرايا الهوية أو الأدب المسكون بالفلسفة ، ترجمة كميل داغر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005 .
65- مجموعة من المؤلفين (كتاب جماعي) : سيمياء براغ للمسرح ، ترجمة ادمير كورية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 .

66- مرتاض (عبد المالك) :الكتابة من موقع العدم ، دار
67- مصطفى (عادل) : مدخل الى الهيرمينوطيقا ، دار
68- مهيبل (عمر) : من النسق الى الذات ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007.
69- هالين (فرديناد) : التأويلية بحوث في القراءة و التلقي ، ترجمة محمد خير البقاعي ، مركز الانماء الحضاري ، 1998 .
70- هيدغر (مارتن) : اصل العمل الفني ، ترجمة ابو العيد دودو ، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2003.
71- ———— : التقنية الوجود و الحقيقة ، ترجمة محمد سبيلا و عبد الهادي مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، (د ت) .
72- هيغل (فريديريك) : الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ، ط2، 1986.
73- ————: المدخل الى علم الجمال فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط 1، 1988،
74- ———— : فينومينولوجيا الروح ،ترجمة صفوان مصطفى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981.
75- هوي (ديفيد كوزنز) : الحلقة النقدية (الأدب ةالتاريخ والهيرمينوطيقا الفلسفية) ، ترجمة خالدة حامد ، مركز الانماء الحضاري ، 2008.
76- يوسف (احمد) : القراءة النسقية ، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007.

باللغة الأجنبية :

1- Barthes (roland) : L’obvie et l’obtus , édition Seuil , Paris , 1982 .
2- Berner (christian) et thouard denis : sens et interpretation , édition PU Septentrion , France , 2008 .
3- Bouvress (jaques) : herméneutique et linguistique , édition de l’Eclat , France , 1991 .
4- Derrida (jaques) : Marges de la philosophie , les éditions de Minuits , France , 1972.
5- Dostal (robert) : In the Cambridge Companion to Gadamer , Cambridge , 2002.
6- eco (umberto) : Kant et l’ornithorynque , édition Grasset ,1999.
7- Faivre (antoine) : la littérature dernier refuge de mythe , édition l’Harmattan , 2007.
8- Grondin (jean) : L’Hermneutique , PUF, 2^{em} édition , France , 2008.

...e German aesthetic tradition , Cambridge

10- Martinez(josé):herméneutica biblica ,édition CLIE, Barcelone , 1984.
11- Michon (pascal) :
12- Palmer (richard) :hermeneutics , Nothwestern university press , Evanston , 1960 .
13- Raulet (gérard) : la philosophie Allemande depuis 1945 , édition Armand Colin , Paris , 2006.
14- Schleimacher (FDE) : Hermeneutics and criticism , translated by andrew bowie , press syndicate cambridge , 1998.
15- Schopenhauer (arthur) : esthétique et métaphisique , LGFrançaise , France , 1999.
16- Vattimo (gianni) : les aventures de la différence , traduit par un groupe des chercheurs , les éditions de Minuit , Paris , 1985.
17- Weiss (isabel) : Gadamer , librairie philosophique J.Vrin , Sorbonne , 2009 .

المعاجم والموسوعات والدوريات

المعاجم والموسوعات :

باللغة العربية :

1- موسوعة كمبرج في النقد الأدبي :مجموعة من الباحثين،ترجمة مجموعة من الباحثين،مراجعة رضوى عاشور، المجلد الأول،المجلس الأعلى للثقافة ،مصر، 2005 .
2- موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، المجلد الأول ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط2 ، 1983 .
3- عبد الغني جبور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1984 .
4- فتحي ابراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ، تونس ، 1986 .
5- لالاند اندريه : الموسوعة الفلسفية ، المجلد الأول ، ترجمة خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، باريس ، ط2 . (د ت) .

باللغة الفرنسية :

1- Patrick charaudeau et Dominique maingueneau , dictionnaire d'analyse du discours , édition Seuil , paris , 2002 .

الدوريات :

3- الزين محمد شوقي ، في محمد البنكي التفكير الرجئي ، سلسلة اطياف ، العدد الثاني ، منشورات الدوسري للثقافة و الابداع ، البحرين ، 2010 .

4- العربي ربيعة ، الحد بين النص والخطاب ، مجلة ع
. 2010

5- الكيلاني مصطفى ، في العمل الفني و الجمالية ، مجلة الفكر العربي ، العدد 66-67 ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1989 .

6- ريكور بول ، مهمة الهيرمينوطيقا ، ترجمة خالدة حامد ، النادي الأدبي ، جدة ،

7- عبد الحميد شاكر ، في التفضيل الجمالي ، مجلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 2001.

8- كحلي عمارة ، فينومينولوجيا التأويل عند غادامير ، المجلة الفلسفية الجزائرية ، معهد الفلسفة ، وهران ،

9- مجموعة من الباحثين ، حوليات الفينومينولوجيا و التأويلية ، العدد1-6 ، منشورات دار المعلمين ودار سحر للنشر ، تونس ، 2006 .

10- مصدق حسن ، في مارتن هيدجر ، مجلة آيس ، العدد 3 ، دار الاخبار للصحافة ، الجزائر ، 2009 .

11- مفرج جمال ، النظريات المفسرة للابداع الفني ، مجلة الحوار الفكري ، العدد 1 ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة، 2001 .

12- نعيمة حاج عبد الرحمن ، في مارتن هيدجر ، مجلة آيس ، العدد 3 ، دار الاخبار للصحافة ، الجزائر ، 2009 .

13- هيدجر مارتن ، الفن والفضاء ، ترجمة معين رومية ، مجلة جسور ، العدد 3-4 ، وزارة الثقافة والهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2006 .

باللغة الفرنسية (الويب) :

1- Ringler suzanne , sous le regard d'hermes , dans hermeneus , revue de traducion et interpretation , n=°01 , 1999.
2- Platon , banquet , publication source dans : livres & ebooks .

المعاجم والموسوعات والدوريات

المعاجم والموسوعات :

باللغة العربية :

6- موسوعة كمبرج في النقد الأدبي :مجموعة من الباحثين،ترجمة مجموعة من الباحثين،مراجعة رضوى عاشور، المجلد الأول،المجلس الأعلى للثقافة ،مصر، 2005 .

7- موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، المجلد الأول ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط2 ، 1983 .

8- عبد الغني جبور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1984 .

9- فتحي ابراهيم ، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ، تونس ، 1986 .

10- لالاند اندريه : الموسوعة الفلسفية ، المجلد الأول ، ترجمة خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، باريس ، ط2 . (د ت) .

باللغة الفرنسية :

2- Patrick charaudeau et Dominique maingueneau , dictionnaire d'analyse du discours , édition Seuil , paris , 2002 .

الدوريات :

14- الزين محمد شوقي ، في محمد البنكي التفكير الرجئي ، سلسلة اطياف ، العدد الثاني ، منشورات الدوسري للثقافة و الابداع ، البحرين ، 2010 .

15- العربي ربيعة ، الحد بين النص والخطاب ، مجلة علامات ، العدد 33 ، النادي الأدبي ، جدة ، 2010 .

16- الكيلاني مصطفى ، في العمل الفني و الجمالية ، مجلة الفكر العربي ، العدد 66-67 ، مركز الانماء القومي ، بيروت ، 1989 .

17- ريكور بول ، مهمة الهيرمينوطيقا ، ترجمة خالدة حامد ، النادي الأدبي ، جدة ،

18- عبد الحميد شاكر ، في التفضيل الجمالي ، مجلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، 2001.

19- كحلى عمارة ، فينومينولوجيا التأويل عند غادامير ، المجلة الفلسفية الجزائرية ، معهد الفلسفة ، وهران ،

20- مجموعة من الباحثين ، حوليات الفينومينولوجيا و التأويلية ، العدد1-6 ، منشورات دار المعلمين ودار سحر للنشر ، تونس ، 2006 .

21- مصدق حسن ، في مارتن هيدجر ، مجلة آيس ، ال
. 2009

22- مفرج جمال ، النظريات المفسرة للابداع الفني ، مجلة الحوار الفكري ، العدد 1 ، مطبوعات جامعة منتوري ، قسنطينة، 2001 .

23- نعيمة حاج عبد الرحمن ، في مارتن هيدجر ، مجلة آيس ، العدد 3 ، دار الاخبار للصحافة ، الجزائر ، 2009 .

24- هيدجر مارتن ، الفن والفضاء ، ترجمة معين رومية ، مجلة جسور ، العدد 3-4 ، وزارة الثقافة والهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2006 .

باللغة الفرنسية (الويب) :

3- Ringler suzanne , sous le regard d'hermes , dans hermeneus , revue de traducion et interpretation , n=°01 , 1999.
4- Platon , banquet , publication source dans : livres & ebooks .

ملخص مذكرة البحث

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على جماليات التأويل الفلسفي المعاصر من خلال دراسة مفصلة لوجهة نظر الفيلسوف الألماني **هانز جيورج غادامير** لما له من جوانب كبيرة الأهمية **في توسيع أشكال القراءة و الفهم و تجديد الأدوات و الأساليب و استشراف و تحديد الغايات.**

ما يشدنا إلى البحث رغبتنا في معرفة الخلفيات الجمالية و الفنية و الفلسفية للتأويلية الغاداميرية ، من خلال مناقشة جوانب من الذهنية التي تتشكل منها فلسفة غادامير الهيرمينوطيقية ، وما يثير اهتمامنا في البحث على اكثر من جهة هو ما يوضحه انفتاح غادامير على مسائل التاريخ و الفن و الحوار و اللغة لبناء صرح التأويلية .

و لضمان العمق الفلسفي الضروري فقد اقتبس بحثنا من الفلسفة الفينومينولوجية (الظواهرية) مفهوم الوعي بالتأكيد على مشارب غادامير الفلسفية والجمالية خصوصا الفينومينولوجيا ، نظرا لما يمتاز به من أولية كونه أساس كل معرفة، ولكونه مبدأ يتجاوز الإنشقاق التقليدي بين الذات و الموضوع بالتأكيد على القصدية.

وفي غرض الإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على فرضيتين ، تركز الفرضية الأولى على أن الوعي هو مبدأ كل معرفة و من هذا المنطلق نستقي مفهوم الوعي الجمالي في تجلياته الفنية و الإستيطيقة ، و يشكل هذا المفهوم احد عوامل التأسيس التي قام عليها الخطاب الغاداميري.

أما الفرضية الثانية تركز أساسا على اعتبار أن التأويل هو ممارسة لظاهرة جمالية، و أن الجمال لا يوجد بمعزل عن تحققه الوجودي بحيث يتأصل الجمال في اللغة لكونها تفتح المجال أمام حوارية بين الفن (الوعي الجمالي) و اللغة الإنسانية (النص و التراث).

الكلمات المفتاحية:

الفن؛ التأويل؛ غادامير؛ الفهم؛ الوعي الجمالي؛ النص؛ التراث؛ الحقيقة؛ الفينومينولوجيا؛ الهيرمينوطيقية.